





ESSAI

SUR

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

EN ITALIE.

Ouvrages du même Auteur, qui se trouvent chez les mêmes Libraires :

Mémoires historiques, politiques et littéraires sur le royaume de Naples, ouvrage orné de deux Cartes géographiques, publié, avec des notes et additions, par Amaury Duval. *Paris,* 1819-1821, 5 *vol. in*-8. fr. 35.

Essai sur l'Histoire de la Musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. *Paris,* 1822, 2 *vol. in*-8. fr. 9.

Autres ouvrages nouveaux qui se trouvent chez les mêmes.

Science du Publiciste, ou Traité des Principes élémentaires du Droit, considéré dans ses principales divisions, par M. Alb. Fritot, avocat de la cour royale de Paris. *Paris*, 1821-1823.

Il en paraît actuellement 9 volumes, qui sont du prix de fr. 60.

Cours d'Économie politique, ou Exposition des principes qui déterminent la prospérité des nations, ouvrage qui a servi à l'instruction de LL. AA. II. les grands-ducs Nicolas et Michel, par Henri Storch, conseiller d'état, etc., nouvelle édition, augmentée de notes explicatives ou critiques, par J. B. Say. *Paris*, 1823, 4 *vol. in*-8. fr. 28.

Œuvres philosophiques par Locke, édition publiée par M. Thurot, professeur de philosophie, etc. *Paris,* 1822-1823.

Cette nouvelle édition aura 8 volumes *in*-8., dont les 3 premiers ont paru. Le prix de chaque volume est de fr. 6.

ESSAI

SUR

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

EN ITALIE,

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS ANCIENS

JUSQU'A NOS JOURS;

PAR M. LE COMTE GRÉGOIRE ORLOFF,

SÉNATEUR DE L'EMPIRE DE RUSSIE.

TOME PREMIER.



A PARIS,

GALERIE DE BOSSANGE PÈRE,

Libraire de S. A. S. Mgr le Duc d'Orléans,

RUE DE RICHELIEU, N° 60;

ET A LONDRES,

CHEZ MARTIN BOSSANGE ET Cᵉ.

14 GREAT MARLBOROUGH STREET, 124 REGENT STREET.

1823.

AVERTISSEMENT.

Je n'ai point eu la prétention d'offrir dans cet ouvrage une *Histoire complète* de la Peinture en Italie; encore moins de juger en artiste consommé les productions des peintres italiens.

Simple *amateur,* j'ai examiné avec enthousiasme les chefs-d'œuvre que l'on rencontre à chaque pas dans cette contrée ravissante, que l'on pourrait comparer à un vaste musée. Après avoir admiré les produits du génie, j'ai désiré connaître la patrie, le genre d'études, les principaux traits de la vie des auteurs de tant de grands et beaux ouvrages. C'est donc le souvenir des sensations que j'ai éprouvées en parcourant les églises et les palais; c'est le résultat des recherches que j'ai faites dans les ouvrages les plus estimés, sur les maîtres des diverses écoles d'Italie, qu'il faut s'attendre à trouver dans cet Essai.

J'ai cru devoir y joindre quelques observations sur les travaux des peintres encore vivans.

Je me flatte qu'on y reconnaîtra du moins mon impartialité.

Si mon ouvrage paraît utile aux amateurs qui après moi visiteront l'Italie, j'aurai atteint mon but ; je ne demanderai rien de plus : — je me trompe ; en écrivant dans une langue qui n'est pas la mienne, je dois encore réclamer de l'indulgence.

ORLOFF.

ESSAI

SUR

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

EN ITALIE.

INTRODUCTION.

De picturæ initiis incerta, nec instituti operis questio est : tel est le langage de Pline (1), qui reconnaît lui-même combien il est difficile de fixer l'origine du plus beau des arts. Mais le raisonnement et la philosophie, flambeaux allumés pour nous éclairer dans l'obscurité des siècles et pour suppléer à l'oubli ou à la négligence de l'histoire, font sentir l'inutilité des recherches sur une pareille question. Qu'importe que l'histoire des hommes soit muette, lorsque la nature qui ne l'est jamais, nous parle, pour peu que nous sachions l'interroger? Ne nous dit-elle pas que

(1) Voyez l'*Hist. nat.* de Pline, Liv. XXXV, ch. II.

si nous ne trouvons des vestiges de la peinture que dans les débris poudreux de Diospolis et de Denderah, dans les tombeaux d'Osimandre, et dans les ruines de la Grèce et de l'Italie, tandis que les sciences, mieux servies par les circonstances, laissent apercevoir de toutes parts des traces de leur existence chez les Chaldéens et chez toutes les nations les plus puissantes de l'Asie et de l'Afrique, cet art aussi antique que le monde a dû naître avec l'homme aussitôt que, cessant d'être sauvage, il s'est réuni à ses semblables, et a formé une société. Dès ce moment, en effet, le plus sensible et le plus intelligent de tous les êtres éprouva le besoin de reproduire les traits chéris d'un père, d'une mère, d'un frère ou d'un enfant adoré, et surtout ceux d'une épouse ou d'une amante, séparée de lui par l'éloignement ou le trépas; et c'est alors que sur une surface unie et d'une matière inerte, il reproduisit en quelque sorte des personnages animés du feu des passions, et revêtus du charme de la beauté. La nature, comme dans les autres arts, fut son maître et son modèle. C'est en l'imitant dans ses plus charmans ouvrages, qu'il devint peintre comme il devint statuaire et poète; et de même que pour être musicien, les vents soufflant dans les roseaux, les oiseaux chantant dans les campagnes avaient été ses premiers guides, pour de-

venir peintre, l'onde ou les métaux polis, réfléchissant son image, et son ombre même se projetant sur la terre, furent ses premiers précepteurs.

Dans le peu de traditions qui nous sont parvenues sur l'invention de la peinture, les Grecs, sensibles autant qu'ingénieux, nous disent qu'une femme la première trouva le secret de cet art, inspirée qu'elle fut par l'amour. Coré, fille de Dibutade, voyant la figure de son amant fidèlement répétée par un mur, en saisit avec transport les traits chéris, en suivant les contours de cette ombre. Sa main tremblante, mais affermie par l'amour, sut se procurer le plus doux, le plus précieux des trésors, l'image de ce qu'elle aimait le plus dans la nature. Ainsi l'Amour, que ces mêmes Grecs disent avoir ordonné l'univers, lorsque secouant son flambeau il détruisit le chaos, est aussi le créateur des arts; et c'est à ce qu'il fit de plus séduisant et de plus beau que nous devons la peinture.

Cependant des traditions plus sévères attribuent à la nécessité une invention que d'autres laissent au plaisir et à la tendresse. Le savant *Requeno* prétend (1) que l'homme fut

(1) Voyez *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e Romani pittori*. T. I, ch. 1, p. 5, 6, 7.

obligé de peindre pour pouvoir exprimer ses besoins, avant que les langues fussent instituées, ou du moins assez riches pour exprimer un grand nombre de sensations. Les hiéroglyphes seraient, selon lui, les témoignages de cette vérité, et les animaux, les végétaux, les fruits que l'on y voit ou peints ou sculptés, seraient les emblèmes de ces premiers rapports commerciaux et industriels de l'homme avec ses semblables dans l'enfance des sociétés humaines. Mais quelle que soit l'origine de la peinture, que les besoins du corps ou ceux de l'âme aient les premiers présidé à son invention, voyons les progrès et suivons les traces admirables de son perfectionnement.

Le simple trait ou le dessin des corps a dû précéder toute autre manière de tracer des figures. Nous avons vu Coré inventer la sciagraphie ou la silhouette, c'est-à-dire l'art d'indiquer le seul contour des objets. Mais un Cléophante, qu'on dit avoir été peintre, ne le fut sans doute que lorsque, unissant la couleur au dessin, l'ensemble du personnage aux traits de sa figure, il fit revivre l'homme tout entier sur une surface quelconque. L'art de grouper plusieurs personnages, d'imprimer la vie à leurs traits, et de les animer des passions de l'âme; l'art de les faire mouvoir en quelque sorte, le jet des dra-

peries, la perspective linéaire, et la perspective aérienne, qui est si difficile; le clair-obscur, qui ne l'est pas moins; les raccourcis, qui le sont plus encore; l'invention, la composition et l'ordonnance d'un tableau; enfin tout ce qui complète l'art n'a pu être que le produit du temps, du savoir et du génie; tous ces prodiges du pinceau n'ont paru que plusieurs siècles après Cléophante.

Si nous recherchons ensuite quelle fut, dès son principe, l'application que l'on fit de l'art de la peinture, nous le verrons d'abord, interprète du sentiment de l'homme, exprimer ce qu'il révère et craint le plus, Dieu devenir l'objet des travaux du peintre, comme il l'est des chants du poète. L'auteur de la nature, le créateur de toutes choses, cet être qui ne se révèle que par ses œuvres, voilà ce qui occupe, domine toujours la pensée de l'homme dans les divers âges de la société : c'est aussi l'être qu'il s'efforce sans cesse de représenter tel que le lui offre son imagination. S'il le peint d'abord à son image, s'il a la faiblesse de donner à ce qu'il y a de plus puissant les traits de ce qu'il y a de plus faible et de plus fragile, c'est plutôt un effet de son irréflexion que de son orgueil : il prétend moins peut-être s'honorer par ce trait d'audace, que remercier le ciel, d'être

doué d'une parcelle de l'intelligence de son créateur ; et d'ailleurs, à moins que d'employer des emblèmes abstraits, et les plus étranges symboles, est-il une autre manière de nous en donner une idée ? En s'honorant lui-même, l'homme croit honorer son créateur.

Les bienfaiteurs de l'humanité, les fondateurs vertueux des nations, les législateurs de la terre, les héros qui l'ont délivrée des bêtes féroces et des brigands plus dangereux encore, reçoivent à leur tour, dans les ouvrages de l'art de la peinture, le tribut de reconnaissance qui leur est dû. Avec quel plaisir, avec quel enthousiasme l'artiste solennellement chargé de cette honorable tâche ne s'efforce-t-il pas de la remplir ! Il doit acquitter la plus sacrée des dettes, celle de la reconnaissance ; et dès lors il essaie de donner aux traits des héros quelque chose de l'aspect sublime de la Divinité.

Déjà le beau idéal, qui n'est que la doctrine de l'art perfectionné, a brillé dans la peinture qu'on a faite des dieux, auxquels les peintres se sont efforcés de donner des traits à la fois doux et majestueux ; cette doctrine reçoit une nouvelle application dans la représentation de la figure des bienfaiteurs de l'humanité. Leurs images rappellent celles des dieux, par l'expression de leur bonté à laquelle se mêle l'empreinte

auguste de la vertu; et en effet l'âme d'un grand homme ne paraît-elle pas émaner directement de celle de Dieu! C'est ainsi que les peintres grecs peignirent Hercule et Thésée, les deux libérateurs de leur patrie.

Après les héros et les philosophes, viennent ces êtres qui embellissent, charment notre existence, à qui même nous la devons, et sans lesquels elle ne serait qu'ennui et tristesse, malgré l'appareil brillant des cieux, l'éclat et la beauté de la nature entière. Nous parlons des femmes, que depuis Apelle jusqu'à Raphaël, depuis Euphranor jusqu'au Corrége, tous les artistes qui eurent de la sensibilité et du génie dans la peinture, se sont empressés d'imiter. Avec quel transport, avec quel amour, Zeuxis, chargé de peindre Vénus, ne s'acquitta-t-il pas de cette tâche glorieuse! Après avoir réuni les plus belles femmes de l'Attique, pays qui, comme on sait, en possédait un si grand nombre, il choisit leurs plus beaux traits; et c'est de leur réunion qu'il composa ceux de la déesse immortelle; et, pour mieux réussir, il repeint Vénus plusieurs fois.

Les plus beaux hommes avaient été le type d'après lequel on avait cru devoir peindre les dieux; il était naturel que les plus belles femmes fussent les modèles d'après lesquels on pouvait seul peindre les déesses. Mais on a varié l'image

des dieux selon leur empire et leur caractère. Jupiter est le plus imposant, Neptune le dispute avec lui de majesté et de grandeur, Pluton de gravité, Mars de fierté, Mercure d'intelligence, et Vulcain de génie. Les artistes qui peignirent les déesses ne dûrent pas moins varier leurs images, d'après leurs mœurs et leurs caractères. Ils donnèrent à Diane des attraits, où l'on vit s'unir à la pudeur une grâce austère; à Minerve, ils donnèrent le calme de la sagesse; à Bellone, l'emportement et la hauteur; les Grâces, filles de Vénus, furent parées de tous ces charmes que l'on sent, que l'on ne peut définir, et dont pourtant ils firent passer sur la toile toute la touchante magie. Quant à Vénus, leur mère, nous avons vu qu'elle fut une des premières à jouir des honneurs de la peinture.

Après les déesses, viennent les nymphes, qui sont dans la hiérarchie de la beauté du sexe ce que sont les héros dans celle des hommes. Douées de formes légères et sveltes, elles participent de la divinité dont elles sont issues; si elles sont moins belles, elles sont plus jolies: telles sont Eurynome, Érigone, ou la sensible Daphné.

Les mortelles sont ensuite l'objet des travaux des artistes. Que de noblesse et de grandeur dans cette reine, épouse du roi des rois!

c'est Clytemnestre avant son crime. Que de dignité, d'amabilité, de raison dans cette femme, qui sans naissance et sans fortune subjugua, par son esprit seul, des héros, des sages même! c'est la maîtresse de Périclès, c'est Aspasie! Enfin dans cette autre femme, qui reçut en dot de la nature tous les charmes du corps, sans avoir ceux de l'âme, que d'éclat et de grâces dans les formes, de beauté dans la figure, de souplesse dans la taille, d'abandon et de volupté dans tout le maintien! c'est Vénus peut-être, mais Vénus sans la pudeur, son plus doux charme; non, cette femme est Laïs ou Phryné.

Placés dans l'échelle des êtres après l'homme, comme l'homme l'est après la Divinité, les animaux ne sont pas moins les objets de l'imitation fidèle des peintres. Ce coursier, qui dans le corps d'un animal semble renfermer l'âme d'un héros, joint les formes les plus nobles et les plus séduisantes au courage et à l'intelligence du cavalier qu'il porte. On se plaît à le peindre, lorsque soumis au frein, il dispute dans les jeux, de vigueur, de rapidité, de grâce et de souplesse avec des coursiers rivaux, ou lorsque, partageant dans les combats la gloire et les nobles travaux de son maître, il le rapporte sanglant d'une mêlée, et, blessé lui-même, expire après l'avoir sauvé.

Si le chien n'est pas doué, par la nature, de la force de porter partout son maître, il est chargé de le défendre dans le danger, de le consoler dans la disgrâce, sans le quitter même dans l'adversité ; et son inséparable ami, lorsqu'il est abandonné de l'univers entier, il meurt avec lui ou sur sa tombe ! On voit donc qu'il est digne de l'immortalité que donne le pinceau, et que l'artiste doit se complaire à le reproduire. Le lion, placé par le besoin parmi les êtres ennemis de l'homme, ne l'est pas par son naturel, qui participe de celui des êtres reconnaissans. L'ingratitude, cette plaie du cœur, lui est inconnue. Qui ne sait le trait de ce lion contre lequel allait combattre dans une arêne un gladiateur armé ? Au lieu de se précipiter sur lui, il le laisse aborder, il l'a reconnu : cet homme fut son bienfaiteur, il cicatrisa de ses mains bienfaisantes une blessure cruelle et de laquelle il eut péri sans son secours. Le lion agite sa queue à l'approche du malheureux gladiateur contraint à exposer ses jours pour réjouir les yeux d'un peuple féroce ; il ne bat pas ses flancs avec fureur, sa queue qui caresse la terre exprime la joie d'avoir retrouvé un bienfaiteur, un ami ; les yeux du terrible animal adoucis peignent la bonté, non la colère ; ils semblent engager le gladiateur à s'approcher. Celui-ci n'hésite point,

il a aussi reconnu le lion, et bientôt tous les deux s'embrassent au lieu de s'entre-détruire. Où trouver un sujet plus digne d'exalter l'imagination d'un artiste?

Mais tous les êtres, toute la création, méritent également d'être imités, reproduits par le peintre, qui s'acquiert une gloire durable, lorsque la représentation qu'il en fait est juste et fidèle. Les êtres vivans sont-ils seuls, en effet, les objets qu'offre l'univers, qui soient dignes d'occuper ses pinceaux? De beaux cieux, de belles eaux, une terre riche et féconde, des villes superbes, des monumens célèbres, ne présentent-ils pas un spectacle ou imposant ou agréable? Dès lors la palette de l'artiste doit s'enrichir de toutes les couleurs de l'univers, et s'agrandir de toute l'étendue de la nature; pour lui, tout devient modèle, sujet d'action. Après avoir peint dans un ordre convenable une scène dont l'objet étoit de rappeler des vertus pour les honorer, des vices pour les haïr, des crimes pour les poursuivre et des bienfaits pour les récompenser; après avoir rappelé ce que l'histoire offre de plus éclatant dans les annales de l'humanité, il peint, à leur tour, les scènes du monde physique. Au tableau historique le plus propre à répandre les nobles exemples de la gloire; au genre du portrait qui s'applique à reproduire les objets

les plus chers au cœur de l'homme succède celui du paysage, qui est le portrait de la nature.

Là, tout ce que cette fée sublime et touchante possède, arrange ou crée, devient du ressort de l'artiste. Ces monts éternels qui semblent supporter les cieux, et qui pèsent d'un poids immense sur la terre; ces vallées dépositaires de toutes les richesses minérales et végétales, et où coulent les fleuves qui se précipitent en cascades ou en torrens du haut des montagnes; enfin ces plaines non moins fécondes et riantes arrosées par des méandres, qui en éternisent la fertilité, sont fidèlement retracés par le pinceau, qui n'est pas moins magique que son modèle. L'art de la composition vient ajouter à celui de l'exécution : tantôt l'artiste place sur ces monts un monument dont la beauté et la durée rivalisent avec les monts eux-mêmes, tandis qu'il peint dans les vallées les asiles rustiques de leurs habitans, simples et bienfaisans comme les lieux qu'ils habitent; tantôt il retrace dans les plaines les jeux sanglans de Mars ou ceux des bergers, aussi innocens que ceux des guerriers sont cruels.

Les mers deviennent aussi l'objet des efforts et des prodiges du pinceau. Si les tableaux de paysages représentent, réunies avec art, les beautés de la terre et des cieux, les beautés plus sévères et plus sublimes qu'offre l'Océan, soit

dans le calme, soit dans la tempête, peuvent éclater aussi dans les tableaux auxquels on a donné le nom de *marines*. La perspective aérienne s'y montre dans toute sa magie; et dans le plus petit espace l'on découvre l'immensité sans bornes des flots. D'abord soumis et paisibles, le zéphyr ride à peine leur surface, où se réfléchit le tendre azur des cieux; le nautonier dépositaire des richesses de Mercure, assis sur le tillac de son navire, chante la puissance du Dieu dont il transporte les trésors d'un bout de l'univers à l'autre. Il aperçoit enfin, après une longue absence, le port désiré, lorsque tout à coup le ciel, jusque-là si serein et si pur, se trouble, se noircit; au jour le plus éblouissant, au soleil le plus radieux succède la nuit avant l'heure où sa présence vient attrister la nature; et ces couleurs sombres et menaçantes qui couvrent le ciel sont suivies du bruit sourd de l'orage et de la foudre, et du feu éclatant des éclairs qui partent de tous les coins de l'horizon et le sillonnent en tous sens. L'ouragan redouble de fureur, et bientôt dans les airs, sur les ondes, tous les fléaux sont déchaînés; les airs sont obscurcis par des torrens qui tombent des nues; les flots, amoncelés par les vents, forment tantôt des vallées profondes, tantôt d'immenses montagnes, et portent tour à tour le frêle esquif, de

leurs cimes dans les gouffres prêts à l'engloutir, jusqu'à ce que brisé contre des rocs, ou incendié par la foudre, on le voit s'ensevelir dans l'abîme.

A ces affligeans spectacles, le peintre sait en joindre de non moins affreux encore. Ce n'est plus le courroux seul des vents et des flots, mais les effets du courroux de l'homme contre l'homme. Il peint ces batailles sanglantes, où non content de disputer l'empire de la terre, il se dispute aussi l'empire des eaux. Une multitude de vaisseaux, sur lesquels flottent différentes bannières, se précipitent les uns sur les autres, portant la mort et la destruction ; ils s'abordent, s'évitent, échangent, mêlent et confondent leurs feux et même leurs équipages, jusqu'à ce que le fer ayant décidé quel est le vainqueur, celui-ci commande et règne sur une mer teinte de sang, et couverte de cadavres et de débris.

Telles sont les scènes terribles qu'un artiste habile sait conquérir à la peinture, et dont la moralité n'est pas moins vaine, malheureusement, qu'elle est sublime.

Mais lorsque l'artiste a peint les champs, les forêts, les vallons, les montagnes et les mers, nous a-t-il reproduit la nature entière, et n'a-t-elle pas des tableaux non moins agréables, qui lui restent encore à copier? Il trouvera en abondance d'autres sujets dans les hameaux,

les villages ; il représentera leurs mœurs, leurs fêtes, leurs usages ; et de là sortira un des genres les plus aimables et les plus estimés de la peinture. En effet, s'il s'élève dans cette plaine fertile un temple, et autour de ce temple des maisons rustiques, occupées par les cultivateurs des environs, quoi de plus intéressant que de peindre ces agrestes familles dans leurs danses, leurs jeux, leurs hymens, leurs plaisirs ! Persuadé de l'effet de semblables tableaux, l'artiste intelligent va saisir, comme on dit, la nature sur le fait ; il se plaît à imiter tantôt ces habitans lorsqu'ils chôment la fête du patron du lieu, tantôt le mariage d'une des plus jolies filles du hameau avec le plus beau garçon du village voisin. Il nous montre les personnages de sa pastorale assemblés sous l'ombrage d'un vaste ormeau, et dansant au bruit du tambourin et au son de l'aigre hautbois, ayant pour témoins dans ce jour solennel, et le grave magistrat et les vieillards déjà courbés sous le poids des ans, mais heureux de se voir revivre dans leurs enfans. Plus loin des feux sont allumés, et le second plan du tableau offre un vaste hangar, sous lequel une table chargée de mets aussi sains qu'abondans, annonce qu'après les danses un festin, dont Momus ne fait pas moins les frais que Comus, mettra le comble à la joie des con-

vives, en satisfaisant un appétit aiguisé par le plus vif et le plus agréable exercice.

Une autre fois l'artiste peint dans un frais vallon, ou sur une riante colline, ou sur les bords d'un fleuve navigable, ici, une fête donnée par le seigneur à tous les villageois; là, des concerts rustiques; plus loin, des courses, des joûtes, ou bien une foire, un marché couvert de denrées, dont l'abondance et la variété font oublier les soucis et les peines que donnent le travail et l'industrie. On voit des marchands de tous les pays, et des marchandises de toutes les sortes; mais surtout des bestiaux superbes, les uns placés sous la garde d'un chien vigilant et fidèle, les autres déjà choisis par un acheteur qui les paye, et se prépare à les emmener. Enfin, de même que le peintre a su retracer tous les objets de la nature inanimée, dans les campagnes, de même il sait peindre, dans toutes les situations de la vie, l'homme qui les habite, les féconde et les vivifie.

Les fleurs, ces filles du printemps, de Zéphyre et de Flore, obtiennent à leur tour les hommages du pinceau. Si nous les avons vues figurer dans les tableaux des paysages, c'est-à-dire sur leur sol natal, les bois, les prairies, les jardins et les bocages, détachées ici, et l'objet spécial du genre que l'artiste a adopté,

elles brillent dans des tableaux qui leur sont exclusivement consacrés. Depuis les simples cryptogames jusqu'aux lis pompeux, depuis l'humble violette jusqu'aux superbes magnolies, filles du tropique, mais naturalisées dans l'industrieuse Europe, toutes se groupent avec grâce; et leur reine, la suave et ravissante rose, s'élève au milieu d'elles comme l'astre du jour sur l'horizon! Le peintre ne leur a pas seulement dérobé leurs couleurs, leur velouté merveilleux, leurs nuances aussi nombreuses que variées; il semble leur avoir ravi jusqu'à leur essence même, et l'on croit à l'aspect de son ouvrage respirer ce parfum pur et mélangé qui s'exhale dans un beau matin, d'un opulent et brillant parterre.

Ce que le peintre sait faire pour les fleurs, il l'exécute avec le même talent pour les fruits, et d'autres tableaux nous remettent sous les yeux ces autres productions, plus utiles et non moins belles. Ce que Vertumne et Pomone dispensent, l'un dans l'été, l'autre dans l'automne, devient pour ses pinceaux un objet d'imitation, comme on lui a vu dans les tableaux de fleurs retracer les trésors et les bienfaits du printemps et de Flore. Tantôt il nous les offre sur l'arbre qui les a vus naître, tantôt il se plaît à les grouper, et les réunir prêts à être mis sur d'opulentes

tables, dont ils sont à la fois l'ornement et les délices.

Il est d'autres tableaux où sont représentés des cités, des temples, des palais, des monumens. Ici la peinture, après avoir, dans son imitation, rivalisé avec la nature dans ce qu'elle a de plus varié et de plus brillant, rivalise avec l'art lui-même; elle imite avec le même succès l'architecture. Si elle peignit avec une surprenante, autant qu'admirable vérité, l'azur des cieux, l'émeraude des bois, l'émail des prairies, et ces feuillages des arbres, ou légèrement agités par Zéphyre, ou violemment ébranlés par les tempêtes, elle sait rendre aussi la blancheur éclatante du marbre, le pourpre du porphyre, et le gris cendré du granit. Elle fait plus, elle peint les colonnes, les architraves des édifices, avec une telle exactitude, que vous croyez pouvoir errer dans leurs enceintes et sous des portiques.

Quelquefois aussi la peinture devient même bizarre à force d'être audacieuse; et comme si elle s'était flattée d'épuiser l'inépuisable nature, elle peint des objets fantastiques, des monstres. Des tableaux charmans, qui ont traversé les âges comme par enchantement, conservés dans les entrailles de la terre, deviennent les modèles des peintres les plus fameux, et sont

le type d'un genre aussi gracieux qu'il est original. Des êtres fantastiques, à la fois hommes et volatiles, ou comme le sphinx, à la fois vierges et lions, des reptiles ailés, des monstres enfin, armés de serres, de griffes et de dents énormes, dessinés sous toutes les formes, peints de toutes les couleurs, et groupés de mille manières, serviront d'ornemens élégans, de cadres enchanteurs et de décorations aussi amusantes qu'elles sont variées. Ainsi, l'art semble se jouer de l'art lui-même, après avoir, dans tous ses ouvrages et ses prodiges, imité avec le plus heureux succès les productions de la nature.

Ce sont ces travaux ou plutôt ces prodiges de l'art; ce sont les hommes à talent qui les ont enfantés, que j'ai choisis pour objets de mes observations dans l'ouvrage qui va suivre. Le plan en est le même que celui que j'ai adopté pour mon *Essai sur l'histoire de la Musique*. Je commence par rechercher quels furent l'origine de la peinture chez les peuples les plus anciens, ses progrès, ses émigrations chez d'autres peuples. Enfin je me transporte en Italie, où l'art s'est développé avec tant d'éclat et de gloire.

De là je passe à l'histoire de toutes les écoles qui ont brillé dans la péninsule, tout en faisant connaître quelques particularités de la vie,

et le genre de talens des artistes qui s'y sont distingués.

Mon intention est de compléter l'histoire des beaux-arts en Italie, par celle de la sculpture et de l'architecture. Ce sera l'objet d'un autre ouvrage, dont je m'occupe en ce moment avec tout le zèle et l'activité dont je suis capable.

CHAPITRE PREMIER.

De la peinture antique en général.

Nous commencerons nos recherches sur la peinture antique par des observations sur ce qu'elle fut chez les Égyptiens. Ce peuple que l'histoire nous indique comme le premier qui cultiva les arts, et qui justifie cette indication par les témoignages les plus irrévocables de ses monumens indestructibles, n'a porté la peinture qu'à ce degré qu'elle avait atteint chez les Grecs dès son origine. Les peintures trouvées dans le tombeau d'Osimandre à Diospolis, qui sans doute datent d'une époque où l'art était déjà avancé, n'offrent que des figures nues et peu ondulées; les artistes égyptiens ignorèrent toujours l'emplacement des muscles, leur religion leur ayant interdit la connaissance de l'anatomie; ils n'entendirent bien que la simple sciagraphie ou la silhouette.

Ils ne purent connaître les beautés qui caractérisent les admirables peintures des Grecs, faites d'après d'autres lois, et sous d'autres auspices.

Ils s'arrêtèrent aux simples contours des formes et des figures. Ainsi les plafonds des

temples de Denderah et de Syène, les tombeaux des rois à Riban et à Moluck (1), qui d'ailleurs offrent encore de nos jours des peintures de la plus grande fraîcheur après trois mille ans d'existence, font voir qu'avec tous les matériaux nécessaires pour être de grands peintres, les Egyptiens furent seulement de hardis architectes, la statuaire n'ayant pas plus que la peinture fait chez eux des progrès, faute de connaissances dans l'anatomie.

Après les Égyptiens nous voyons les Étrusques, réputés les fils aînés des Phéniciens, ou qui, s'ils sont autochtones Italiens, s'étaient mêlés aux Pélasges et aux Sicaniens. Selon beaucoup de probabilités, ils puisèrent les principes de la peinture comme ceux de la statuaire et de l'architecture chez les Égyptiens, à en juger par la rudesse des productions de leurs artistes. La Leucothoé et le jeune Bacchus, que nous possédons encore, ont les plus grands rapports avec le style égyptien, quoique les noms de ces divinités n'en aient pas avec la religion et la mythologie de l'Égypte.

Le dessin rectiligne fut donc celui des Etrusques comme il était celui des artistes égyptiens:

---

(1) *Voyez* les Voyages de Norden, Pococke, surtout celui de M. Denon, dans la Basse et Haute Égypte.

les bras serrés et pendans le long du corps de leurs statues, leurs têtes d'un ovale allongé, avec le menton pointu, leurs yeux plats et obliques, leurs draperies en ligne droite ; telles sont les peintures étrusques, au moins celles qui sont parvenues jusqu'à nous.

Celles qui furent trouvées à Tarquinia, ville de cette nation, à une journée de Rome, en diffèrent peu, quoiqu'elles soient d'un dessin plus libre et plus animé, et que la composition en soit plus vaste et plus grandiose. (1)

Il est vrai cependant que Pline vante la peinture des Étrusques; il prétend que cet art avait atteint chez eux un haut degré de perfection, lorsqu'il était encore dans l'enfance chez les Grecs. Il cite en exemple des peintures que l'on voyait de son temps dans Ardée en Étrurie, et qui, bien qu'antérieures à la fondation de Rome, étaient fraîches encore, comme si elles étaient récentes. Il parle de celles qui représentaient Hélène et Atalante, qu'on voyait dans un des temples ruinés de Lanuvium, et qui subsistaient éclatantes parmi ces ruines. Enfin celles de Core, autre ville d'Étrurie, plus ancienne encore, n'étaient pas moins belles et n'attestaient que

(1) *Voyez* ces peintures dans l'ouvrage de D'Agincourt.

mieux que les Étrusques avaient fait des progrès dans un art dont il n'est fait nulle mention à l'époque du siége de Troie. (1)

Mais c'est dans la Grèce que la peinture jette le plus grand éclat. Elle commença là, comme ailleurs, par le dessin linéaire ou le simple contour, car elle ne saurait avoir d'autre origine.

Cléanthe et Ardisca de Corinthe, et Théléphane de Sicyone, le perfectionnèrent en traçant des lignes dans l'intérieur de ces contours, afin de leur donner plus de relief, et d'animer davantage leurs figures, même sans l'intervention des couleurs. Cléophantes inventa la peinture monochrome, ou d'une seule couleur. Enfin l'art d'opposer graduellement la lumière à l'ombre, le ton et la fusion des ombres et des jours que nous appelons le clair-obscur, et que les Grecs appelaient *Armogé*, fut connu; et la peinture polychrome ou à plusieurs couleurs fut inventée.

Ce fut alors que se formèrent les deux grandes écoles auxquelles la peinture dut ses brillans progrès chez les Grecs. L'une prit le nom d'Asiatique, parce qu'elle était due aux artistes des colonies grecques de l'Ionie, et l'autre celui d'Hellénique, parce qu'elle dut également son existence

(1) *Voyez* D'Agincourt, Liv. xxxv, chap. 3.

aux artistes de la Grèce européenne ou du Péloponnèse proprement dit; et ces deux écoles se subdivisant, formèrent celles de Sicyone et de l'Attique.

Lorsqu'on songe à ce qu'ont été les Grecs, lorsqu'on se rappelle de quel degré d'énergie, de sensibilité, de goût, de raison et de génie, fut doué ce peuple si petit sous le rapport du nombre, et si grand sous celui des talens et de l'influence morale, on ne peut douter qu'il ne fut pas moins sublime dans la peinture que dans la statuaire et l'architecture. Lorsqu'on n'aurait pas même en faveur de cette assertion les témoignages de l'histoire et des monumens, la supériorité de ce peuple dans l'un comme dans les autres de ces arts serait incontestablement prouvée.

Un des premiers peintres polychromes chez ce peuple si brillant et si sensible fût Bularque, qui représenta le combat fameux des Magnètes, peuple d'Asie, dont l'armée fut entièrement détruite (1). Ce tableau brillait surtout par l'étendue considérable de la composition, puisqu'il renfermait un nombre immense de figures, genre que n'affectionnèrent pas toujours les Grecs.

Avant Bularque, Hygiemon, Eumènes d'Athènes, Dinias et Charmadas, s'étaient déjà signa-

(1) Pline, *Hist. nat.* Liv. vii, chap. 38.

lés comme des artistes qui avaient su dégager leur art des langes du berceau, et traçaient sa route vers un âge plus mûr et plus ami de la perfection.

L'origine des arts est partout la même, et ces peintres ont été dans l'ancien âge, ce que dans le moyen ont été Giunta de Pise, Guido de Sienne, Giotto et Cimabuè. Eumènes peignait déjà toutes sortes de figures; il savait distinguer avec art celles des deux sexes. Cimon et Cléone peignirent, après lui, avec habileté les Catagraphes ou figures de profil, les divers airs de tête, les diverses attitudes et les mouvemens les plus nobles du corps. Le premier soumit le pinceau aux règles de l'anatomie. Interrogeant également la nature morte ou la nature vivante, il exprima avec fidélité les articulations des membres, la saillie des muscles, jusqu'à celle des veines, et ne mit pas moins de soins à peindre les vêtemens, leurs plis élégans, leurs ondulations gracieuses.

L'art faisait des progrès rapides. Panaceus, frère de Phidias, alla plus loin quant à la hardiesse de la composition. Il peignit le combat des Athéniens contre les Perses dans les plaines de Marathon, et le génie de la peinture fit alliance avec celui du patriotisme. La vérité des couleurs jointe à l'exactitude du dessin éclatait dans cet ouvrage; et Miltiade, Callimaque, et

Cynégire, tous les trois chefs des Grecs dans cette immortelle journée, n'y étaient pas moins reconnaissables qu'Artapherne et Datis, chefs de l'armée ennemie.

Polygnotte de Thasos s'attacha à peindre, non seulement les attraits, les beautés et les grâces des femmes, mais il peignit leurs vêtemens légers, leur parure délicate et tous leurs atours; il entr'ouvrit leurs lèvres de corail pour laisser voir l'ivoire de leurs dents; il varia à l'infini le mouvement si souple de leur taille, le charme de leurs poses. On est fondé à croire qu'il fut à la fois le Corrége, l'Albane, et le Guide de l'antiquité.

Ajoutez qu'il enrichit le fond de ces tableaux d'une noble architecture, où déjà il observait la perspective. Le temple de Delphes, le Pæcile et le Stoa d'Athènes étaient des monumens que cet artiste se plaisait à imiter avec son pinceau.

Micon, Aglaophon, Cephissodore, Phrylus, Évenor et son fils, le brillant Parrhasius, marchèrent sur les traces d'un peintre qui avait fait faire des progrès immenses à son art; mais Parrhasius en recula plus loin les limites : il avait du moelleux, de la grâce, de la pureté; son dessin était correct, son coloris sans sécheresse, ses compositions aussi savantes qu'expressives. Les écoles de Sicyone et d'Athènes rivalisèrent entre

elles; l'une et l'autre produisirent de grands peintres, et ces artistes enfantèrent des chefs-d'œuvre. Apollodore parut pour compléter la brillante élite des maîtres de ces temps. Il peignit un pontife en adoration, et Ajax embrasé par les traits de la foudre. Par lui s'aplanirent les routes qui mènent à la perfection : son école annonça l'époque qui devait fixer l'art et ses limites. Zeuxis naquit pour charmer la Grèce ; Apollodore forma Zeuxis, il fut son maître, et la perfection peut seule en effet produire la perfection. Le tableau de son disciple, représentant Alcmène, celui du dieu Pan, sa Pénélope, ou le triomphe des mœurs pudiques, enfin son fameux athlète, furent autant de chefs-d'œuvre qu'il surpassa pourtant par le tableau où l'on voyait Hercule enfant, étouffer deux énormes reptiles, et par celui de Jupiter resplendissant de toute la majesté du maître de l'Olympe, qui assis sur son trône voyait tous les dieux humbles et prosternés devant lui, tenait la foudre dans ses mains, et ébranlait la terre du seul mouvement de ses sourcils. Cependant on reprochait à Zeuxis des articulations prononcées, des mouvemens trop roides; défaut reproché vingt siècles après à Michel-Ange. Il est surprenant que celui qui sut si habilement rendre la beauté d'Hélène, et celle de plusieurs jeunes Grecques qui lui

servirent de modèles dans ses ateliers, eut des défauts qui contrastent tellement avec les grâces si douces, les contours si moelleux, les membres si délicats des femmes. Quoi qu'il en soit, Zeuxis se place dans l'antiquité, non sans le droit le plus réel, parmi ses plus grands artistes.

Les rivaux de la gloire de Zeuxis furent Androcyde, peintre-naturaliste, et Timante, qui, persuadé qu'on ne peut exprimer la douleur d'un père auquel la religion ordonne d'immoler le plus cher de ses enfans, crut devoir se borner à faire présumer celle d'Agamemnon, lorsque par l'ordre même de ce roi, on traînait à la mort Iphigénie sa fille : il voila le visage du chef des Grecs, et le montra ainsi abîmé dans la douleur la plus profonde. C'est de toutes les conceptions du génie celle qui atteste le plus de sagacité.

Eupompe fut aussi un des rivaux de Zeuxis; il le surpassa par le moelleux du pinceau que ce dernier n'avait point, mais ne l'atteignit pas pour la fierté de la touche, la hardiesse de la composition et du dessin. Parrhasius seul fut le rival le plus redoutable de Zeuxis. Le gant fut jeté entre ces deux artistes. Zeuxis avait peint avec une si frappante vérité des grappes de raisin, que des oiseaux vinrent les becqueter. Ce triomphe de l'art surprit d'admiration ceux qui

en furent témoins. Comment, dit Parrhasius, l'emporter et lutter même contre mon rival! Je ne le puis qu'en le faisant tomber lui-même dans l'erreur, en tendant un piége à son intelligence, à sa vue, en faisant qu'il éprouve à l'aspect d'un de mes tableaux la même illusion que des animaux viennent d'éprouver en voyant l'un des siens. Parrhasius peint seulement un rideau qui semble couvrir une de ses récentes productions. Il fait avertir Zeuxis qu'il a un nouvel ouvrage dans son atelier, et qu'il le prie de vouloir bien venir le voir, afin qu'il profite de ses avis. Zeuxis accourt, voit le rideau, va pour le soulever; le génie est vaincu par le génie; le rideau résiste à la main avide de l'artiste. L'art triomphe encore cette fois, et Zeuxis s'avoue d'autant plus vaincu par Parrhasius, qu'il n'a su que séduire des oiseaux, tandis qu'il est séduit lui-même par son rival. Je me suis vu forcé de rapporter cette anecdote si connue, dans la crainte qu'on ne me reprochât de n'avoir pas donné une idée complète de l'art chez les anciens Grecs.

Parrhasius fit faire les plus grands progrès à son art; il perfectionna les procédés employés pour rendre surtout les extrémités des corps. Le portrait allégorique du peuple d'Athènes, dans lequel il sut exprimer à la fois la brillante viva-

cité, le feu, la légèreté, l'âme élevée et sensible de ce peuple unique par son caractère, son goût délicat et son génie apte à toutes les sciences, à tous les arts, à tous les talens, prouve à quel point ce peintre en eut lui-même. Son tableau de Thésée, qui fut placé par les Romains au Capitole, fut l'une de leurs plus glorieuses dépouilles; son Méléagre, son Persée, et le fameux *Archigallo*, ou le grand-prêtre de Cybèle, que Tibère fit mettre dans la chambre où il couchait, pour ne cesser, disait-il, de le contempler, sont les principaux ouvrages de ce grand artiste.

Le tableau représentant l'*Hoplietes*, ou coureur armé, déposant, haletant à la fin de sa course, sa pesante armure; celui d'Énée, et celui des Dioscures; Télèphe, Achille, Agamemnon, Bacchus, et les deux enfans que la Vertu, personnage allégorique, accompagne, étaient tous d'autres chefs-d'œuvre de Parrhasius, qui eût été plus grand, s'il eût joint la modestie au génie. Son orgueil le poussa à se donner lui-même le nom de *Prince des Peintres*. Il a privé la postérité de le lui décerner : elle ne confirme que les vœux du talent sans prétention, et du génie modeste.

Disons encore un mot de Timante, dont nous n'avons parlé qu'à l'occasion de son tableau d'Agamemnon, duquel Valère Maxime a dit : *Quid illo alter æquè nobilis pictor luctuo-*

sum immolatæ Iphigeniæ sacrificium referem; cum Chalcanta tristem, mœstum Ulysseum, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum, circa aram statuisset, caput Agamemnonis involvendo, nonne summi mœroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est? Expressions supérieures à celles que nous venons d'employer en parlant de ce chef-d'œuvre. Pur, correct, ingénieux, s'il peignait une grande scène de la nature ou de l'histoire, il la faisait deviner plus qu'il ne la faisait voir; ou plutôt, tout ce que son pinceau ne pouvait tracer, le spectateur ébranlé par ce qu'il lui présentait, suppléait à sa sagesse par son intelligence. C'est ainsi qu'il exprima les plus grandes choses par les plus simples moyens. De petits satyres mesurant le pouce de Polyphème endormi, faisaient mieux connaître qu'il avait peint un géant, que s'il avait peint en réalité un homme d'une taille extraordinaire; et le héros dont il traça si bien l'image n'est pas seulement devenu le prototype de la beauté et de la grâce du corps, mais bien encore celui de l'élévation et de la noblesse de l'âme! Timante eut le véritable secret du génie, celui de toucher le cœur humain, le plus sûr, le plus beau, et le seul par lequel on plaît aux hommes dans tous les temps et dans tous les lieux.

Après Timante et les peintres précédens pa-

rurent Aristide et Pamphile. Le premier, sorti de l'école particulière d'Euxanidas, et le second de celle d'Eupompe. Pamphile, nom cher aux Grecs et aux arts, eut la gloire de former Apelle, et Eupompe eut celle de former une troisième école de peinture, l'école Ionienne. (1)

Quatre tableaux suffirent pour donner l'immortalité au maître d'Apelle; mais l'honneur qu'il s'acquit en formant un semblable élève n'a pas moins contribué à son illustration.

Il ne se borna pas à former le Raphaël des Grecs, il fit des ouvrages dignes des siens. Le premier de ses tableaux représentait un combat livré à Phlius, ville de l'Achaïe, auquel le spectateur croyait assister; tant la vérité en était entraînante et terrible! Il y donnait des attraits si beaux et si nobles à la victoire, que l'on se mêlait parmi les vainqueurs, et que, pour partager leur gloire, le spectateur désirait partager leurs dangers. Le deuxième tableau représentait encore un combat, car le génie de Pamphile était martial, comme l'était celui de sa nation, et les

(1) L'école Ionienne fit les plus grands progrès; le manque de documens sur la peinture antique est un obstacle à ce qu'on sache quels en furent bien précisément la manière et le style. Elle s'unit toutefois à l'école Asiatique proprement dite, comme les écoles de Sicyone et d'Athènes firent partie de l'école Hellénique.

Athéniens étaient les vainqueurs dans cette journée. Mais le troisième tableau offrait une scène plus douce; il représentait Ulysse partant pour consommer son Odyssée, et le quatrième montrait avec l'expression de la plus touchante vérité une vertueuse famille. Né dans la Macédoine, Pamphile ne fut pas seulement un grand peintre, il fut un des hommes les plus instruits de son temps. Son crédit chez les Grecs comme citoyen alla jusqu'à fonder l'usage de faire du dessin une partie intégrante de l'éducation de la jeunesse; et dès ce moment l'art ne gagna pas moins à ces principes salutaires que les mœurs.

Quant à Eupompe, on cite son tableau représentant un vainqueur aux jeux olympiques. Il tenait la palme, prix glorieux de son adresse, de son courage et de son triomphe; les rayons de la gloire semblaient le couronner; une joie sublime brillait sur son front, l'ivresse de la victoire était répandue sur tous ses traits. Cet artiste fut sans contredit un des plus heureux mortels qui aient jamais existé, puisqu'une des sources les plus abondantes du bonheur, si rare sur la terre, est dans le témoignage de satisfaction et d'admiration que nous prodiguent nos semblables. Tous les Grecs applaudirent au vainqueur; il fut promené en triomphe par devant les spectateurs des jeux; c'en fut assez pour combler sa félicité. Mais ce

qui honore le plus Eupompe, c'est que son style et sa manière goûtée par toutes les écoles, et tous les maîtres contemporains, fut trouvée si bonne et si pure qu'elle devint le germe d'une école nouvelle et classique.

Échion et Thérimaque succédèrent aux peintres précédens. Sémiramis qui d'un état obscur s'éleva par son génie au premier rang des reines de la terre; la tragédie et la comédie personnifiées, l'une par Melpomène, et l'autre par Thalie, et toutes deux représentées avec la dignité et la grâce de la beauté, partage des deux plus nobles muses; enfin un Bacchus qui, vainqueur de l'Inde, ne régna sur les hommes que par l'attrait du plaisir, furent les trois tableaux qui fondèrent la réputation d'Echion, l'ont transmise jusqu'à nous, et font qu'elle survit à la fois à lui-même et à ses ouvrages. Ce peintre semble avoir eu chez les anciens la faculté de varier ses talens et de savoir à son gré les ennoblir par de grands sujets, ou les rabaisser, sans pourtant les avilir.

Il peignit une vieille femme portant deux lampes, qui faisaient ressortir, par l'éclat de leur flamme vacillante, les traits décrépits de son visage, que le peintre opposait aux pudiques et touchans attraits d'une jeune vierge que l'on voyait demi-nue auprès d'elle. Ce contraste de l'âge avancé et de l'âge de puberté qui est la fleur de

la vie, cette opposition si vraie et si habilement nuancée de la laideur et de la beauté, furent avec raison considérés comme une création ingénieuse, et le tableau qui la consacrait mis au rang des chefs-d'œuvre.

Le nom de Thérimaque, venu jusqu'à nous, ne s'appuie sur aucun ouvrage célèbre; il semble n'être passé à une postérité aussi reculée qu'à l'aide de celui d'Echion: mais il est plus juste de croire que l'histoire a négligé de recueillir les noms de ses tableaux.

En effet, nous pensons que, chez un peuple aussi éclairé que les Grecs, il n'y eut jamais de réputation usurpée, et que l'on ne voyait point de parasites au banquet du génie.

CHAPITRE II.

Continuation du même sujet.

Les Grecs eurent, comme, dans la suite, les Italiens du moyen âge, des peintres de tous genres; l'histoire comme le portrait, les batailles comme le paysage, et les marines ainsi que les grotesques ou arabesques; ils connurent, ils pratiquèrent tout. Telle est la marche de la nature, et celle du génie qui suit ses traces et imite ses ouvrages. Un peuple tel que le peuple grec était fait pour ne laisser à aucun de ceux qui lui ont succédé sur la terre, la gloire d'aucune invention, d'aucune perfection dans les arts : heureux même si on l'eût atteint depuis dans cette brillante et vaste carrière ! (1)

(1) Malgré les éloges prodigués par les contemporains, et par Pausanias et Strabon, aux peintres grecs, on ne peut dire affirmativement qu'ils ont surpassé les modernes dans les tableaux d'histoire. On ne peut non plus affirmer que l'artiste qui peint admirablement un sujet sublime, soit capable de traiter un sujet qui ne porte pas le même caractère. Raphaël et Léonard de Vinci, qui firent des chefs-d'œuvre en peignant *l'École d'Athènes* et la *Cena*, auraient probablement échoué, s'ils avaient

Mais les grands peintres se succèdent les uns les autres dans la lice qu'ils parcourent. Aristide de Thèbes recula encore la limite qu'avaient déjà portée si loin Parrhasius et Zeuxis.

Il semble que la peinture acquit sous les crayons d'Aristide une nouvelle vie, une nouvelle âme. Jusqu'à lui on n'avait peint que l'homme physique, et non l'homme moral; il répandit le feu brûlant des passions dans tous les traits de ses personnages; il anima tout, leurs regards, leurs figures, leurs corps, et répandit de l'intérêt jusque dans leurs moindres mouvemens.

Tâchons de rendre, d'après Pline, l'expression des tableaux de ce grand maître.

Une ville est prise d'assaut; les vainqueurs, ivres de sang, transportés de cette fureur aussi funeste que brutale, qui s'empare ordinairement de la soldatesque dans ces sortes de saturnales de Mars, sacrifient tout ce qu'ils peuvent atteindre de leurs glaives impitoyables. Parmi les malheureux qui s'efforcent d'échapper au carnage et qu'on voit franchir les remparts écroulés de la ville, est une mère jeune encore, et belle autant que malheureuse, qui, blessée et mourante, ne lutte contre le trépas que pour lui

voulu représenter, avec le talent de Téniers, une tabagie flamande.

dérober son enfant qu'elle tient défaillante entre ses bras. Elle tombe sur une des pierres du rempart brisé, et là, son premier sentiment, lorsqu'elle revient à la vie, aux cris déchirans de son enfant, est de lui livrer son sein pour lui conserver le jour qu'elle lui a donné; mais le fer de l'ennemi a atteint ce siége à la fois de sa douleur et de sa tendresse! Le sang s'y mêle avec le lait nourricier, et menace d'empoisonner l'enfant, au moment où sa mère va l'alimenter. Qu'on se représente les douleurs, les angoisses, le désespoir déchirant de cette mère infortunée! Niobé le fut moins peut-être. La foudre frappa, il est vrai, toutes les filles de Niobé; mais ses traits sont aussi rapides que l'agonie de celle-ci est lente et terrible. L'horreur de cette situation est augmentée par le désir que témoigne son fils de satisfaire le plus pressant des besoins! O douleur! tu ne fus jamais ni plus grande, ni plus vivement exprimée. On sent que la mort a des charmes auprès d'une existence aussi terriblement pénible. Aristide, par ce tableau, surpassa l'éloquence de Démosthène, et le pathétique des vers de Sophocle et d'Euripide.

Les peintres grecs préférèrent de mettre plutôt moins que beaucoup de personnages dans leurs tableaux. Et ce fut encore là un témoignage de leur goût et de leur génie.

Cependant Aristide, dérogeant quelquefois à cet usage, peignit une des batailles livrées par ses concitoyens aux Perses tyrans, envahisseurs du beau sol de la Grèce. Son tableau contenait plus de cent figures, et était frappant de vérité; c'était dès lors une composition du genre de celles que les Italiens appellent *Machinoso*, propres surtout à l'école vénitienne, où les Tintoret et les Paul Veronèse ont prodigué dans leurs fresques cette sorte de peinture, le *nec plus ultra* de la hardiesse, et dont Michel-Ange avait donné le modèle dans son Jugement dernier.

Aristide peignit encore des vainqueurs aux jeux olympiques, espèce de composition obligée chez une nation qui tout entière assistait à ces jeux, le premier des spectacles pour elle. Il peignit Biblis mourante d'amour pour son frère Caunus, amour qui outrage la nature, mais qu'il sut couvrir, en quelque sorte, du voile de la pudeur. La chasteté semblait conduire un pinceau qui cependant traçait le désordre le plus licencieux de l'amour.

Moins contraint dans le tableau de Bacchus et Ariane, c'est là qu'il peignit dans la double ivresse de cette passion et de celle du pampre le dieu du vin et sa fugitive amante. L'ivresse de l'un n'était pas la même que celle de l'autre; l'une opérait sur un dieu, et l'autre sur une sim-

ple mortelle. Bacchus se possédait encore, mais Ariane ne résistait plus au délire de ses sens. Ce tableau était un des chefs-d'œuvre d'Aristide; mais celui qui représentait un vieillard de qui un enfant apprenait à jouer de la lyre, en fut un autre; jamais on ne vit un des plus forts contrastes de la nature, l'enfance et la vieillesse offrant la plus savante et la plus heureuse opposition, et jamais artiste en effet ne peignit mieux ce qu'il y a de plus remarquable dans les traits humains.

Nous touchons à l'époque où paraît celui de tous les peintres que l'on assure avoir atteint de plus près les limites de l'art. On dirait que les écoles de l'Italie moderne eurent la même destinée que celles de la Grèce antique. Chez les unes le Corrége naît après Raphaël, comme chez les autres Apelle après Aristide.

La perfection de l'art à laquelle parvint ce dernier ne peut être que la grâce qui semblait naître de son pinceau suave et délicat; aucun artiste avant lui n'avait encore dérobé aux Grâces elles-mêmes les couleurs de leur palette, saisi et rendu ce qu'il y a de plus fugitif à la fois et de plus séduisant dans la nature, ce que l'on sent, sans pouvoir le décrire.

Le tableau qui annonça que l'école Attique venait de trouver le plus grand de ses maîtres,

et l'art le plus brillant de ses disciples, était on ne peut plus analogue aux Grâces; il offrait les traits de Vénus, il représentait leur mère! La déesse naissait du sein de l'onde comme aux jours où son fils débrouilla le chaos; son nom d'*Anadyomène*, écrit au bas du tableau, disait à la fois son extraction et sa destinée. Ses pudiques mouvemens révélaient toutes ses beautés; ses formes pures, arrondies et légères, peignaient, à n'en pas douter, la mère voluptueuse des Amours. Son air de tête, sa figure et jusqu'à ses mains étaient d'un fini délicieux. La perfection résidait dans toute sa personne; et si Jupiter la fit la plus belle des déesses, le peintre, dans l'image qu'il en fit, sembla pénétrer toute la pensée du dieu : enfin, comme le Corrége, Apelle parvint à peindre ce que La Fontaine a si bien désigné,

La grâce, plus belle encor que la beauté.

Au portrait de Vénus succéda le portrait d'Alexandre qui ne tarda pas à devenir l'ami d'Apelle. Le fils de Philippe mit du prix à l'amitié du plus grand des peintres! Alexandre était dans ce tableau ce que Jupiter est dans l'Olympe, armé d'un foudre qui semblait embraser la toile sur laquelle il était peint; et jamais le jeune monarque ne sentit mieux, en étant ainsi exposé

aux regards de la Grèce, combien sa puissance devait leur paraître redoutable.

Apelle remplit l'Asie et la Grèce de ses ouvrages. Il peignit beaucoup, et il peignit bien; exemple que n'ont pas suivi tant d'autres peintres aussi laborieux et actifs que lui. Son talent réunit deux mérites qui ne se rencontrent guère ensemble, même dans les hommes de génie: la variété et la perfection.

Rome admira long-temps ses Dioscures; Pella, capitale de la Macédoine, son Alexandre; Rhodes, le tableau d'un roi de Carie; et Samos le portrait d'un homme efféminé, que ses habitudes molles, dignes seulement d'un Sybarite, rendirent la fable de son siècle et de son pays. Cet homme s'appelait Habron, et fut plus amolli encore que Symindride, le plus efféminé des Sybarites. Apelle peignit aussi une Pompe sacrée et l'Hiérophante du temple de Diane, marchant à sa tête; le malheureux Clytus se rendant à l'armée auprès d'Alexandre, où l'attendait un destin qui fit autant de honte au héros, qu'il immortalisa sa victime; enfin une foule de portraits de Philippe et de son fils.

Nous n'omettrons point, en achevant cette revue, le tableau représentant Diane se mêlant à la troupe des nymphes du Cynthe, et célébrant avec elles un sacrifice. C'est d'Homère, comme

on voit, qu'était tiré le sujet de cette peinture; mais on ne sait, disent les Grecs, qui d'Homère ou d'Apelle avait été le plus grand poète dans cette composition, tant le peintre avait lui-même poétiquement rendu ce beau sujet. (1)

Apelle peignit ensuite une jument, dont l'étonnante vérité fit, dit-on, hennir des chevaux. Si l'on doit croire à cette sorte de miracle de l'art, qui égale au moins l'erreur des oiseaux allant becqueter les fruits peints par Zeuxis, et celle de ce peintre qui fût pour lever le rideau peint par Parrhasius, on n'aura pas plus de peine à admettre l'anecdote qui contribua à la renommée de ce tableau. Néoptolème, fils de Pyrrhus, combattant à cheval contre les Perses; Archélaüs et sa noble famille; Antigone, couvert de sa cuirasse éclatante, et s'élançant plein de l'ardeur bouillante des combats dans la mêlée sanglante d'une bataille, sont les derniers tableaux que l'on nous a fait connaître d'Apelle.

Peu satisfait de sa Vénus Anadyomène,

---

(1) *Qualis in Eurotæ ripis per juga Cynthus*
Exercet Diana choros, quam mille secutæ
Hinc atque hinc comitantur Oreadis. Illa pharetram
Fert humero, gradiensque deos supereminet omnes
Latonæ tacitum pertentant gaudia pectus.

On voit que Virgile n'a pas su moins bien peindre ce tableau qu'Homère et qu'Apelle.

lorsque toute la Grèce admirait ce chef-d'œuvre de son pinceau, Apelle tenta d'en peindre une plus belle ; mais la mort le surprenant dans ce travail ambitieux, elle priva à la fois la Grèce du plus grand de ses peintres, et la peinture du plus parfait de ses maîtres.

Nous avons comparé ce grand artiste au Corrége, quant à la grâce. Il paraît qu'il posséda aussi l'expression, ainsi que Raphaël. Comme le premier il apporta un soin surprenant à n'employer que les meilleures couleurs; comme le second il ajouta à toutes les beautés de l'inspiration qui présidait à ses ouvrages, la patience et le fini. Nous terminerons cette notice, consacrée aux brillans souvenirs de sa gloire, par rappeler le trait qui ne l'honora pas moins qu'il n'honore Alexandre ; nous voulons dire le don que lui fit ce dernier, d'une des femmes qu'il aima le plus, de la belle et modeste Campaspe, dont, comme on sait, Apelle était devenu amoureux en la peignant. Un pareil trait de générosité réconcilierait peut-être les amis de l'humanité avec le meurtrier de Clytus; mais outre qu'un emportement homicide ne peut jamais être excusable, c'est qu'il est douteux qu'Alexandre aimât bien Campaspe puisqu'il la cédait ainsi : on ne cède point ce qu'on adore.

Apelle écrivit aussi sur son art; il ajouta les plus utiles préceptes aux plus surprenans exemples, et les plus parfaits modèles aux plus nobles leçons ; et si la mort ne lui permit pas de pratiquer long-temps le plus beau des arts, il transmit du moins à la postérité les règles par lesquelles il devait à jamais prospérer. Mais avant de cesser de parler entièrement de cet artiste, nous ne pouvons nous dispenser de donner à nos lecteurs la description de son tableau de la Calomnie.

« Sur la droite est assis un homme qui porte « de longues oreilles, à peu près semblables à « celles de Midas; il tend la main à la Délation « qui s'avance de loin. Près de lui sont deux fem- « mes, dont l'une paraît être l'Ignorance, l'autre la « Suspicion. De l'autre côté on voit la Délation « s'avancer sous la forme d'une femme parfaite- « ment belle : son visage est enflammé; elle « paraît violemment agitée, et transportée de « colère et de rage. D'une main elle tient une « torche ardente, de l'autre elle traîne par les « cheveux un jeune homme qui lève les mains « au ciel, et semble prendre les dieux à témoin. « Un homme pâle et défiguré lui sert de con- « ducteur; son regard sombre et fixe, sa mai- « greur extrême, le font ressembler à ces ma- « lades desséchés par une longue abstinence.

« On le reconnaît aisément pour l'Envie. Deux « autres femmes accompagnent aussi la Déla- « tion, l'encouragent, arrangent ses vêtemens, « et prennent soin de sa parure; l'une est la « Perfidie, l'autre la Fourberie : tel est du « moins le nom sous lequel les désignait celui « qui m'expliquait ce tableau. Elles sont suivies « de loin par une femme dont l'extérieur an- « nonce la douleur; elle est revêtue d'un habit « noir déchiré en mille endroits : on la nomme « le Repentir. Elle détourne la tête, verse des « larmes, et regarde avec une extrême confu- « sion la Vérité qui vient à sa rencontre. C'est « ainsi qu'avec son tableau, Apelle a su repré- « senter le danger qu'il avait couru. »

Telle est la description de ce tableau célèbre : nous la devons à Lucien. Nous avons cru devoir la faire connaître à nos lecteurs, sans rien altérer au texte, et telle qu'elle est sortie de la plume de cet écrivain, un des plus connus de l'antiquité.

CHAPITRE III.

Continuation du même sujet.

Conjointement avec Aristide et Apelle, Protogène brilla par l'éclat et la pureté de son coloris.

Mais la manie de ce peintre était de finir tous ses ouvrages avec un soin minutieux, ce qui nuisit plutôt à sa réputation, loin de l'étendre : son ardent désir de sceller du cachet de la perfection ses tableaux, fit qu'il s'en éloigna, et qu'il les gâta quelquefois même en voulant trop bien faire.

Parmi les tableaux les plus vantés de Protogène, est celui dans lequel il s'était peint lui-même auprès de la mère du précepteur d'Alexandre, Aristote. L'on sait que dans ce tableau, cette femme engageait l'artiste à peindre les grandes actions du monarque et du philosophe. Ce beau sujet ne fut pas moins bien exécuté qu'il avait été dignement conçu, et fit, sous ce double rapport, l'admiration de la Grèce entière.

Le tableau représentant *Jalissus* qui descendant du Soleil, un de ses ancêtres, et fondateur de Rhodes, comme Thésée le fut d'Athènes, recevait du peuple de cette ville la palme due aux

bienfaiteurs de l'humanité, fut le second chef-d'œuvre de Protogène. Jamais plus belle expression ne fut donnée à la figure d'un héros; jamais on ne revêtit les traits humains de plus de grandeur et de noblesse : on eût dit que Ialissus ne pouvait soutenir le poids énorme de sa gloire! Son âme reconnaissante semblait succomber sous l'éclat d'une faveur aussi grande que celle d'être honoré, d'être adoré de tout un peuple, et de le mériter. Protogène s'appliqua tellement à ce tableau, qu'il ne voulut pas même se mettre à table pendant tout le temps qu'il y travailla ; il ne vécut que d'une sorte de pois appelés *lupins*, pour ne pas laisser un seul instant son ouvrage. Il trouvait dans ce légume, qu'il faisait seulement détremper dans de l'eau, de quoi s'alimenter et se rafraîchir. C'est dans ce tableau que pour peindre avec vérité l'écume d'un chien haletant, et n'y étant point parvenu, malgré des efforts répétés, il jeta avec dépit son pinceau sur son tableau, et l'écume alors sembla jaillir de la bouche de l'animal altéré.

Démétrius Poliorcète assiégeait Rhodes pendant que Protogène travaillait à son tableau. Il en fut informé, et ne voulut point devenir funeste au plus grand des artistes de son temps. Il craignit de détruire son atelier en prenant d'assaut une ville où le soldat furieux eût commis tous

les désordres et tous les excès. Il prit, mais plus tard, cette ville, lorsque Protogène et ses ouvrages furent en sûreté.

Protogène fit un autre tableau pendant le siége dont nous venons de parler. Il représentait un satyre dévoré par les feux de l'amour le plus lascif, et tel qu'il devait être dans le cœur libidineux d'un monstre. La scène se passait pendant le siége même, et le satyre, tout entier à son amour, se riait des dangers qu'il courait lui-même en poursuivant la nymphe qu'il aimait, parmi le tumulte des camps et les horreurs dont il était environné. Il tenait la double flûte des anciens à la bouche, dont il jouait lorsqu'il voulait toucher l'objet de sa tendresse. Les compositions des anciens, soit en peinture, soit en poésie, se ressemblent en cela, qu'elles sont souvent ingénieuses, quelquefois sublimes, et toujours aimables et gracieuses.

Cydippe, Tlépolème, roi de Rhodes, et fils d'Hercule tué au siége de Troie, par Sarpedon; Philisque, auteur tragique, méditant une de ses pièces; le roi Antigone, père de Démétrius, et un athlète vainqueur aux jeux olympiques, sont les sujets d'autant d'autres tableaux de Protogène. Le dieu Pan et Alexandre-le-Grand ont été ses derniers ouvrages.

Il ne peignit pas moins bien le portrait que

l'histoire, et fut, de plus, un grand statuaire en airain. Il posséda la plastique, et, de plus, peignit des marines, d'après ce que Pline rapporte.

Asclépiodore fleurit en même temps que Protogène, et dut posséder des talens, car il fut admiré par Apelle lui-même.

On citait peu de ses tableaux dans Athènes, et dans Rome, où cependant la plupart des chefs-d'œuvre des Grecs furent transportés, comme nous l'avons vu, soit au Capitole, soit au palais des Césars, et dans les maisons des plus illustres patriciens. Mais il est incontestable, malgré cela, qu'il ait été aussi un grand maître.

Un Enlèvement de Proserpine, une Victoire s'élevant dans les airs sur un quadrige, un Apollon, une Diane, une Mère des dieux, enfin un Lion, des Bacchantes d'une vérité sublime, et des Satyres qui, ivres, sur leurs traces, à peine peuvent les suivre, sont les tableaux que peignit Nicomaque, qui, par ses ouvrages, mérite une place dans la postérité. Il eut entre autres pour élèves Philoxène d'Eretrie, qu'un seul tableau représentant une des batailles remportées par Alexandre sur Darius, a placé au rang des premiers peintres.

Le style de Nicophanes fut sérieux, austère, et cependant élégant et plein de délicatesse; ce qui fait voir que la gravité n'exclut pas les grâces.

Persée, élève d'Apelle, ne s'éleva point à la hauteur de son maître; mais s'il ne fut pas lui-même un grand peintre, il sut du moins en former.

Anstoride et Euphranor, dont nous parlerons bientôt, furent ses élèves. C'est ainsi qu'on a vu dans l'Italie, Bianchi, peintre obscur dans ses tableaux, former le Corrége, et ne devoir qu'à cet immortel disciple son immortalité. Certes, on doit, par toutes les routes honorables, s'efforcer de placer son nom dans le temple de Mnémosyne, mais la plus grande route est toujours préférable.

Pereicus fit des tableaux d'une petite dimension, et cependant il ne connut, pour la perfection de l'art, aucun peintre qui lui fût supérieur, pas même Apelle. Le choix qu'il fit de sujets ignobles, lesquels semblent exclure le beau dans les arts, le soin qu'il mit à ne peindre que des objets vulgaires, si loin du beau idéal, nuisirent à ses tableaux, sans cependant nuire à sa réputation. Les Grecs admiraient le talent, quelque forme qu'il prît pour se révéler à eux. Ils opposèrent à ce style celui de Sérapion, qui était aussi grandiose que celui de Pereicus était mesquin. C'est là toute la critique qu'ils firent de ses ouvrages, d'ailleurs admirables.

L'on voit par cette circonstance que ce genre

de peinture n'était pas inconnu à ce peuple universel dans ses goûts. Sérapion paraît avoir aussi créé chez les Grecs le même genre de peinture que la France doit à l'éclatant pinceau de l'immortel Claude le Lorrain.

Comme ce peintre moderne, il embellit ses paysages des plus beaux cieux, des plus beaux sites, et de monumens de la plus imposante et de la plus élégante architecture; mais aussi, comme lui, il était obligé de faire faire ses figures ou figurines par un autre artiste, et d'emprunter le secours d'un autre pinceau que le sien: ce qui provenait moins sans doute d'un manque de génie que de la privation de ce don de patience qui doit toujours accompagner le génie.

Mais revenant à Pereicus, tout ignobles que furent ses pinceaux, ils eurent cependant des imitateurs : Calliclès et Callade furent ses disciples, et n'adoptèrent pas moins ses goûts que sa manière, et le genre de ses sujets que son singulier style.

Antiphile d'abord leur émule, mais qui ensuite les surpassa, brilla également et dans ce genre que le désir du changement fit adopter aux Grecs, et dans celui de Sérapion.

Les tableaux de ce peintre, représentant le roi Philippe et son fils Alexandre, Minerve et une Heroïne, furent, à ce qu'il semble, justement

célèbres ; ceux de Bacchus et d'Hippolyte, que trouble, mais n'épouvante point le monstre que Neptune envoie ensuite des prières de son père contre lui, et enfin les tableaux de Cadmus et d'Europe, et celui de Grillus, sujet facétieux et supérieurement traité, terminent la nomenclature des principaux ouvrages de ce peintre qui, né en Égypte, vint apprendre des Grecs le beau idéal que jamais, jusqu'à lui, ses concitoyens n'avaient connu ni en peinture ni en sculpture.

Loin de nous, nous le répétons, tout parallèle rigoureux, surtout entre des objets que la tradition seule peut nous faire connaître, et dont les qualités ne peuvent être réellement comparées ; mais il nous semble que les peintres dont nous venons de parler, tous dignes de cette école qui embellit le siècle d'Alexandre, comme celle de Phidias embellit le siècle de Périclès, possédèrent à la fois le mérite que développèrent en Italie les peintres de Rome, de Florence et de Bologne, et qu'ils furent des artistes dignes de la réputation et de la gloire des Carrache, des Guide, et des artistes les plus renommés.

Cependant Pausias paraît, et ses brillantes compositions viennent ajouter aux richesses comme aux plaisirs des Grecs. Le tableau dans lequel il représente une hécatombe des plus beaux bœufs immolés à Cibèle, excita un enthousiasme

général dans la Grèce. Comme le Mazzolino chez les Italiens, il perfectionna l'art si difficile des raccourcis.

Au lieu de présenter de côté la plupart des victimes, il les présenta de face; ce qui, vu le nombre de ces animaux, et obligé, comme il était, de les faire voir tous dans un court espace, augmentait ou plutôt multipliait singulièrement les difficultés. Pausias n'embellit pas seulement Sycione, sa patrie adoptive, de ses nombreux chefs-d'œuvre, mais il lui évita, en l'aidant de ses propres deniers, des dettes immenses; et c'est ainsi que l'homme de génie ne sert pas seulement sa patrie par ses ouvrages, mais souvent aussi par ses actions.

Euphranor ne brilla pas moins que Pausias; il fut le peintre des héros et des dieux. Comme lui, son pinceau se distinguait par le dessin, et son coloris par sa vigueur. Il peignit les douze grands Dieux rassemblés dans l'Olympe; un Combat à cheval entre des héros; Ulysse qui contrefait l'insensé pour tromper mieux ceux qui s'efforçaient de tromper son épouse, et enfin Thésée heureux vainqueur du Minotaure. On voit que ce peintre, en effet différent de Pereicus et de ses imitateurs, ne choisissait ses sujets que parmi ce que la terre a de plus noble, et ce qu'ont de plus grand les cieux.

Cydias, auteur d'un tableau représentant le Départ des Argonautes, se plaça, par ce seul ouvrage, à côté des peintres les plus estimés.

Antidotus fut l'élève de Cydias, et l'on voit que si ce maître ne fit qu'un tableau célèbre, il fit du moins un élève illustre, sorte de dédommagement du peu de fécondité de son pinceau. Par son tableau d'un Athlète combattant sans bouclier, et vainqueur d'une foule d'adversaires, tous armés, il voulut montrer que la valeur intrépide et la brillante adresse l'emportent sur la honteuse lâcheté. Cet artiste excella à peindre la Gloire. D'autres lutteurs, un Joueur de flûte, sont encore des tableaux que toute la Grèce admira.

Mais ce peintre est aussi, comme plusieurs de ses prédécesseurs, plus fameux par les élèves qu'il fit, que par les tableaux qu'il produisit : il donna Nicias à la Grèce.

Nicias perfectionna cette alliance harmonique qui, dans la peinture comme dans la nature même, existe entre la lumière et l'ombre, quand s'associant et se fondant ensemble pour ainsi dire, elles produisent ce qu'on appelle le clair-obscur ; et sous ce rapport il surpassa Apelle lui-même.

Son premier tableau fut un Bacchus entouré de nymphes, dans lequel il eut occasion de développer, par la variété des attitudes, le choix

des groupes et l'abandon lascif des personnages, le double talent d'un dessin correct, d'un faire hardi et d'un coloris aussi pur que vrai. Diane et sa cour, composée de nymphes austères, mais belles comme l'était cette déesse, fut le neuvième essai de ses talens, et le tableau qu'il mit en opposition avec le précédent. Enfin Andromède et Io, peintes l'une au moment où Persée la délivre, et l'autre où Jupiter la séduit, ont été les chefs-d'œuvre de Nicias.

Praxitèle, enchanté des talens de cet artiste, rechercha son amitié, l'obtint sans peine, et cette alliance du génie de la peinture avec celui de la sculpture, dont ils étaient les représentans aux yeux des Grecs, n'en servit que mieux leur patrie et les arts.

Athémon, Thrace de naissance, et l'élève de Glaucion, de Corinthe, égala quelquefois Nicias lui-même. Austère dans les sujets dont il faisait choix, dans son style, dans sa manière, son mérite fut dans l'expression plus que dans la magie des couleurs, et l'amabilité des personnages de ses tableaux. Achille déguisé sous des vêtemens étrangers à son sexe, et qu'Ulysse lui-même a de la peine à reconnaître, est le tableau le plus gracieux qui soit sorti de la palette de ce peintre; mais la Grèce admira long-temps celui qui, bien que représentant un

simple sujet de famille, offrait six personnages assemblés, et traitant d'intérêts durables et pressans, dans des oppositions de sentiment, de caractères, d'attitudes, qui contrastaient avec l'air d'union et d'amitié qu'ils s'efforçaient vainement d'affecter.

Timomaque, né à Bysance, peignit d'abord Ajax et Médée, ensuite Oreste errant dans la Tauride, et cherchant sa sœur Iphigénie; beau sujet sans doute, et l'un des plus attendrissans de la Mythologie. Pylade surtout brillait dans ce tableau de tous les traits de la sainte et touchante amitié. Lectyon, fameux funambule, ainsi qu'une des Gorgones, dont l'effet était si vrai et si terrible qu'il inspirait autant de terreur que le monstre lui-même, sont deux autres des tableaux de ce maître, qui prouvent qu'il sut rendre facilement des sujets à la fois effrayans et aimables.

Nous avons parlé de Pausias : nous touchons à l'époque où parut Aristolaüs, fils et disciple de ce peintre. On voit, par cet exemple, que les talens furent quelquefois héréditaires chez les anciens comme chez les modernes. La nature est la même dans tous les temps.

Épaminondas et Périclès, offrant l'un et l'autre deux héros et deux hommes d'état, dans lesquels la vertu ne brillait pas moins que le

génie, fut le tableau qui signala les talens d'Aristolaüs. La Grèce contempla avec ivresse ces deux images de ses premiers grands hommes. Elle sut gré à l'artiste de son choix, et applaudit à ses succès. Il peignit ensuite la vertu personnifiée, qui, tendre et sensible, contrastait avec l'affreuse Médée conduite à l'infanticide par sa cruelle jalousie. Ce tableau déchirait l'âme, autant que l'autre la touchait, l'entraînait ; mais l'image qui fit le plus d'impression sur les Athéniens, fut celle de Thésée, et du peuple d'Athènes, qui, personnifié et reconnaissant, rendait des hommages, brûlait de l'encens aux pieds de ce héros, son fondateur, celui qui le sauva de la vengeance de Minos, et lui ravit ses victimes. On peut juger de l'effet que produisit ce tableau sur les Athéniens, plus sensibles encore qu'ils n'étaient légers. Enfin, si Aristolaüs ne put s'élever, dans leur opinion, à toute la hauteur des premiers peintres de l'école attique, il sut plaire, et sut intéresser par le choix, le patriotisme de ses sujets ; et ce fut, sans contredit, un grand titre à l'amour comme à la reconnaissance de ses concitoyens.

Méchophanes, autre disciple de Pausias, fonda sa réputation sur l'exactitude, la justesse et l'élégance qu'il apporta au dessin des figures et du corps des personnages de ses tableaux, et

sur le fini de tous ses ouvrages. L'on ignore quelle fut la patrie de ce peintre ; il paraît moins appartenir aux Hellènes qu'aux Égyptiens.

Le peintre Socratès fut le concurrent de cet artiste ; il l'emporta sur lui dans ces concours et ces jeux solennels, où tout un peuple brillant d'esprit, de savoir et de génie, jugeait avec discernement de leurs productions. Ses tableaux représentant Hygie, Églé, Jasio, la nymphe Panacée, et ce Cordier paresseux qui préfère laisser manger par un âne le genêt ou sparte, dont il doit tisser son cordage, que de se déranger pour chasser le quadrupède affamé, furent justement estimés, et surtout ce dernier, qui prouve que les Grecs avaient leur *Bamboccio* et leur *Teniers*.

Les peintres du premier ordre chez les Grecs ont presque tous paru dans la galerie que nous venons de faire parcourir à nos lecteurs ; et si nous avons fait l'analyse rapide de leurs ouvrages, ce n'a été que pour rattacher les monumens de la peinture antique à ceux du moyen âge. C'est ainsi que nous ne parlerons pas avec moins de rapidité des peintres qui, selon toute apparence, furent du second ordre. (1)

---

(1) Avec plus de documens sur la peinture des anciens, nous saurions si leurs écoles ont éprouvé les mêmes

Le premier de ces artistes est Aristophon, qui peignit Ancée blessé par le sanglier de Calydon; Astypa, le compagnon de sa chasse et de son infortune; Priam, Hélène, Deyphobe, Ulysse et la Ruse, démon familier de ce héros : tels sont les tableaux de cet artiste.

Androbius paraît après le précédent. Il peignit entre autres tableaux, Scyllis qui, plongeur fameux, fut au fond des flots couper les câbles auxquels les vaisseaux des Perses étaient attachés. Ce peintre se fit un nom avec ce seul ouvrage qui représentait le dévouement d'un simple citoyen à son pays dévasté par les fureurs d'un ennemi cruel.

Artémon peignit avec la plus grande vérité et la plus vive expression, Danaé et les pirates ses ravisseurs, tombés en extase à l'aspect de ses beautés rendues plus touchantes par les alarmes de la pudeur et de la crainte. Ce tableau fut trouvé aussi bien exécuté que le sujet en était poétique et charmant. Mais ceux

---

vicissitudes que les écoles modernes, et s'ils ont eu des *maniéristes*, c'est-à-dire, ces peintres qui, comme les Cignani, les Conca et les Sacchi, substituèrent le faux au vrai, et le mauvais au bon goût, dans la peinture; mais l'admirable organisation des artistes grecs, leur goût délicat, leur exquise sensibilité, leur ont probablement évité les aberrations les plus funestes du talent.

qui le suivent ne sont pas moins remarquables : c'est la reine Stratonice qui, dévorée du feu d'un amour illégitime, comme Phèdre, s'efforce vainement de l'étouffer; c'est Hercule allumant lui-même son bûcher sur le mont OEta pour faire cesser les douleurs que lui cause le vêtement de Déjanire qui le dévore, et qui consomme son apothéose en montant dans l'Olympe; enfin c'est Laomédon qui, par le plus vil des parjures, s'attire la colère de ce héros, vengeur de Neptune.

Alcimaque peignit l'athlète Dioxique, vainqueur dans la course des jeux olympiques.

Ctésiloque, élève d'Apelle, représenta des sujets moins nobles que burlesques; il sembla dédaigner les personnages sérieux; son pinceau facétieux plut, mais grâce à la mode, à la vogue. Il eut des succès, mais cette faveur fut passagère, comparée à la durée des suffrages qui accompagnèrent les nobles chefs-d'œuvre des grands maîtres.

Cléon, opposé en tout au peintre précédent, ne fit choix, au contraire, que de sujets pleins de dignité. Il peignit Cadmus qui, apportant l'art d'écrire dans Thèbes, jeta la semence de la grandeur et de la gloire des Grecs, celui de tous les peuples qui fit le plus noble usage de cette invention par laquelle l'humanité transmettant

ses lumières et ses connaissances, ses pensées et son expérience, en enrichit les races futures, heureuse découverte qui associe l'homme à la divinité. Ce tableau excita l'enthousiasme et la reconnaissance des Thébains comme celui de Thésée avait excité celle des Athéniens.

Ctésidème peignit le siége fameux qu'Hercule fit lui-même de l'Œchalie, et une Laodamie si belle et si touchante, que les yeux ne pouvaient la fixer sans attendrissement. Ces deux tableaux étaient des sujets faits pour plaire lors même qu'ils n'eussent été traités que par des pinceaux subalternes.

Cléside refit le sujet de Stratonice déjà traité par le fils de Pausias; mais il peignit cette reine au moment où succombant à son amour, elle semblait abandonner la vie et mourir de l'excès de sa propre faiblesse, faiblesse pardonnable pourtant, car nous devons plutôt plaindre que blâmer les cœurs en proie à d'irrésistibles autant que tendres passions. La pitié s'accroît surtout lorsqu'on voit que c'est d'un sexe timide que l'amour triomphe à ce point, et nous devons d'autant plus être indulgens envers une femme, que nous le sommes toujours, en pareille occasion, envers les hommes.

Cratère représenta le pompéion, lieu dans lequel se rassemblaient dans Athènes les magistrats

qui présidaient aux pompes solennelles. Ce tableau était, à ce qu'il paraît, du nombre de ceux que nous appelons du nom de tableaux *de genre ;* ce qui prouve que les Grecs ont connu et exercé tous les genres que nous connaissons.

Eutichide, Eudore, Hippias, Habron, Léon, Nicéarques, Nealies, Œnias, Philisques, Phalerion, Simonide (car il y eut un peintre de ce nom), Sianus, Théodore, Théon, Taursique, se disputèrent entre eux la palme du talent et l'obtinrent tour à tour.

Maintenant nous nous bornerons à citer les peintres d'un ordre inférieur à ces maîtres.

Ces peintres sont : Aristonides, Anaxandre, Aristobule, Arcésilas, Corybas, Carmaxide, Dionisiore, tous ayant des noms plus grands que leur réputation et leurs ouvrages.

Avec eux brillent plusieurs femmes qui ont ajouté aux attraits de leur sexe ceux du talent.

Timarète, fille de Mycon, peignit Diane avec toute la noblesse qu'a la déesse de la chasteté et de la pudeur. *Irène*, fille de Cratinus, peignit des nymphes dont elle a la candeur, la jeunesse et la grâce; elle ne fit que se peindre elle-même. *Aristarète* peignit Esculape, le dieu qui conserve ou redonne aux hommes la santé, le plus précieux des biens ; et la belle *Lala*, des tableaux de divers genres, mais portant tous l'empreinte du talent.

Lala quitta la Grèce et vint à Naples dans la Campanie : elle quitta la Grèce pour un ciel non moins doux, non moins pur, et pour une colonie de son pays dont les citoyens l'appelèrent pour orner de ses productions les temples et les palais.

Les tableaux de cette femme furent préférés à ceux de Sopolis et de Denis, tous deux peintres de l'Ausonie. Ces artistes eurent la douleur de voir que leurs ouvrages n'étaient achetés qu'à des prix beaucoup moins hauts que ceux de leur rivale, et qu'elle pouvait impunément élever le prix des siens.

Olympias fut aussi une femme peintre qui eut du talent, dont les tableaux furent justement admirés. Elle fit aussi des élèves qui n'eurent pas moins de réputation, et dans le nombre desquels on cite *Autobolus*. (1)

---

(1) Beaucoup de peintres anciens, même très illustres, ne se trouvent pas compris dans la revue que nous venons de faire de ces artistes, faute de documens.

Chez les Grecs, Polygnote, entre autres, n'y est pas cité. On sait que ce peintre, natif de Thrace, île de la mer Égée, fut un des premiers artistes de la Grèce, et que ce fut lui qui orna de ses tableaux les portiques d'Athènes. Les événemens mémorables de la guerre de Troie, si propres à entretenir l'honneur national des Grecs, étaient les sujets ordinaires de ses tableaux :

Nous terminerons l'historique que nous venons de tracer de la peinture antique, en faisant observer à nos lecteurs que le statuaire immortel qui fit le Jupiter olympien, Phidias, ne compte pas moins au rang des peintres célèbres que Michel-Ange, Léonardo de Vinci, comptent parmi les peintres italiens modernes : rien ne prouve mieux la connexion qu'ont les arts du dessin entre eux. Phidias fit plus d'un grand ouvrage en peinture, où son pinceau hardi et grandiose ne brillait pas moins que son ciseau dans ses ouvrages de sculpture.

---

comme Aristide et Nicias, l'expression était la partie dans laquelle Polygnote brilla le plus, et l'on voit dès lors que la peinture antique compte en ce genre plusieurs artistes.

Quant à Polygnote lui-même, les Amphictions, reconnaissans de ce qu'il avait su si bien peindre les hauts faits des Grecs pendant la guerre entreprise pour venger un adultère, et enlever à l'Asie la supériorité qu'elle avait sur le Péloponnèse, ordonnèrent, par un décret solennel, non seulement des remercîmens publics pour lui, mais que toutes les villes où cet artiste passerait pendant les voyages qu'il faisait pour son art, le logeraient et le défrayeraient aux dépens du public. Avec de telles récompenses, on voit qu'il fallait absolument que des hommes de génie naquissent en Grèce, et y jetassent le plus brillant éclat.

CHAPITRE IV.

De la peinture chez les Romains.

Nous avons vu dans l'historique des travaux des peintres grecs, que leurs ouvrages, la plupart transportés à Rome, y furent vivement goûtés par les citoyens de cette grande métropole, à cette époque surtout où, subjugués à leur tour par le luxe et succombant sous leur propre grandeur, ils cessèrent d'être d'austères et d'énergiques républicains. Cependant ce goût ne les porta point à s'efforcer de réunir dans leurs murs, à l'exemple des Grecs, des peintres romains; et bien que flattés de voir des tableaux orner les triomphes de leurs consuls, les théâtres, les temples, les palais, toujours impérieux, toujours fiers, comme le sont tous les conquérans, les Romains persistèrent à laisser à de malheureux esclaves, victimes de leur invincible esprit de domination, le soin de manier le pinceau et le ciseau : de même qu'il n'y eut que quelques statuaires romains, de même on ne vit dans cette ville qu'un petit nombre de peintres indigènes.

Ces occupations si douces et si pures, dont le résultat a pour objet de civiliser les hommes,

d'épurer leur cœur, élever leur âme, agrandir leur imagination, ne pouvaient en effet intéresser un peuple qui, depuis plusieurs siècles, suçait en quelque sorte, avec le lait, le mépris de tout ce qui n'était pas dans le vocabulaire de la puissance et de l'empire. En un mot, les Romains, comme les Spartiates, et tous les peuples chez lesquels l'esprit de conquête est érigé en système, la force en droit, et la domination en vertu, purent bien aimer les arts, mais ne les cultivèrent pas eux-mêmes. On sait que la poésie fut seule exceptée de ce constant et superbe dédain.

C'est donc en vain que Pline, en sa qualité d'excellent citoyen, et jaloux comme tel de ne refuser aucun genre de gloire à son pays, a prétendu que la peinture, comme les autres arts, était honorée dans Rome : elle ne le fut jamais autrement que de la manière dont nous venons de l'exposer. Le peu de Romains artistes, dont nous allons signaler les noms et les ouvrages, prouve contre son assertion, quelque bien intentionné qu'il soit.

Ce ne fut que vers l'an 450 de la fondation de Rome, c'est-à-dire environ trois cents ans avant notre ère, que Fabius, qui depuis fut surnommé *Pictor*, peignit, à Rome, le temple de *Salus* sur le mont Quirinal. Ce surnom devint

commun à tous ses descendans, et l'on a tout lieu de croire que ce ne fut point un titre honorable. Ses peintures n'étaient pas, comme on le pense bien, des chefs-d'œuvre; elles furent du moins solides, comme le sont toutes les fresques, car elles se conservèrent jusque sous Claude, pendant le règne duquel elles périrent dans un incendie qui consumma l'édifice qui les renfermait. Si elles avaient eu du mérite, Pline, qui s'efforce de faire croire à l'amour de ses concitoyens pour les arts, nous l'aurait dit, et il a négligé jusqu'au soin de nous apprendre quels étaient les sujets que représentaient ces peintures. Fabius n'eut pour récompense de cet hommage rendu par un citoyen romain aux arts, que le surnom de *Pictor*, qui loin d'être, comme nous l'avons dit, un témoignage d'estime de la part de ses concitoyens, en fut un plutôt de mépris, puisque Cicéron a écrit à ce sujet, dans ses *Tusculanes*, la phrase que nous traduisons ici :

« Croirions-nous, dit ce grand orateur, que si l'on eût fait un titre de gloire à Fabius, homme d'une famille illustre, de s'être livré à la peinture, il ne se serait pas élevé parmi nous un grand nombre de Polyclètes et de Parrhasius? L'honneur nourrit les arts; tout le monde est excité par la gloire à s'y exercer : mais ils

languissent chez les peuples qui les dédaignent. »

Tel est le langage de Cicéron, qui détruit d'autant plus celui de Pline, que ce dernier semble n'avoir voulu, en combattant l'autorité d'un grand homme, que soutenir un paradoxe.

Le second ouvrage, produit par un pinceau que l'on croit romain, fut celui que Marcus Valérius Messala fit placer sur l'une des murailles latérales de la curie d'Hostilius, et qui représentait le combat dans lequel il défit en Sicile les Carthaginois et le roi Hiéron, l'an 490 de la fondation de Rome. L'on voit dès lors qu'entre cette époque et celle où Fabius Pictor peignit le temple de *Salus,* il s'était écoulé quarante ans.

Carthage prise, et Rome parvenue au comble de la puissance et de la gloire, Lucius Hostilius Mancinus, qui le premier avait monté à l'assaut sur les remparts d'une ville qui succombait enfin sous les efforts redoublés de sa rivale, voulut, comme les généraux athéniens, confier à la peinture le soin de transmettre, de concert avec l'histoire, sa gloire à l'avenir. Il fit faire des tableaux où son action héroïque et la prise de Carthage étaient représentées; ce qui choqua Scipion Émilien, qui, lui-même, vainqueur de Carthage, ne s'était pas permis un tel trait de vanité. Il est possible que des

peintres romains fussent les auteurs de ces ouvrages, car rien n'annonce encore dans Rome la présence des peintres grecs; et déjà Lucius Scipion, de son côté, avait décoré les murs du Capitole d'autres peintures, représentant la grande victoire qui soumit l'Asie aux Romains avant que Scipion Émilien leur eût soumis l'Afrique.

Pacuvius, non content de réunir au titre de citoyen romain celui d'un des bons poètes d'un temps où ni Virgile, ni Horace, ni Ovide, n'avaient encore paru, voulut y joindre celui de peintre, quelque peu qu'il fût considéré, et à l'exemple de Fabius Pictor, peignit le temple d'Hercule bâti dans le forum Boarium, ou le marché aux bœufs.

Cent cinquante ans s'étaient écoulés depuis que les tableaux dont nous venons de parler avaient été placés. Quelque fiers que fussent les Romains, il existait alors parmi eux une sorte de simplicité républicaine qui n'était pas entièrement étrangère au culte des arts, et qui daignait sourire à leurs productions, lorsqu'elles étaient consacrées à la patrie. Mais depuis ce temps jusqu'à celui de Pline, où l'on voit Turpilius, chevalier romain, cité par ce naturaliste comme un peintre de mérite, l'histoire ne fait plus mention d'aucun peintre né dans

l'Italie. Turpilius peignait de la main gauche; et ce qui nous paraît un obstacle, n'en étant pas un pour lui : il fit, dit Pline, de bons ouvrages qu'on voyait dans la ville de Vérone.

Cependant le goût de la peinture faisait des progrès dans Rome, quant au soin qu'on prenait d'en recueillir les productions. Mummius avait pris Corinthe, Sylla Athènes, et Paul Émile le royaume devenu l'héritage de Persée. Les conquérans avaient traîné après leurs chars, avec les vaincus, les monumens des arts, les dépouilles les plus chères de toutes à ces derniers, et les plus précieuses pour leurs vainqueurs. Rome s'était empressée de les recevoir et d'en décorer ses temples, ses palais, ses places publiques et ses curies. Jules César, ambitieux de toutes les renommées, et jaloux de toutes les gloires, fut un des premiers à former une galerie de tableaux et de statues, et à déposer dans les temples plus d'un chef-d'œuvre. Timomaque, né dans Byzance, mais résidant dans Rome à cette époque, peignit pour lui son tableau d'Ajax et de Médée, qui lui fut acheté quatre-vingts talens, et dont on décora incontinent après le temple de Vénus Genitrix. Aurélius, que l'on croit né dans le territoire de Rome, acquit une grande célébrité dans cette ville peu de temps avant le règne d'Auguste. C'est ce peintre qui,

puisant ses inspirations dans la plus vive des passions, dans l'amour, lui dut ses meilleurs ouvrages. D'après ce qu'en dit Pline, qui même lui en fait un reproche, les déesses qu'il se plaisait à peindre, et qui figuraient presque dans tous ses tableaux, étaient ses maîtresses, et ses maîtresses n'étaient que des courtisanes; reproche qu'aurait également mérité plus d'un peintre grec.

Le règne d'Auguste, qui aurait dû sans doute être propice aux arts, lorsque cet empereur eut rendu la paix à l'univers, vit cependant peu de peintres romains s'élever sous ses tranquilles auspices. Marcus Ludius seul, surmontant par l'effet du penchant irrésistible du génie, qui dédaigne et franchit tous les obstacles, la fausse honte et l'injuste préjugé, qui rendaient cette profession méprisable à ses concitoyens, peignit des vues, des marines et des paysages. C'est lui qui le premier imagina de décorer les murs des maisons de campagne de portiques, de bois sacrés, de forêts, de fleuves, de collines, parmi lesquels se promenaient, naviguaient, chassaient ou voyageaient des personnages dont il sut peindre savamment et avec expression les figures variées. Rome ne fut pas seulement embellie par ce peintre : l'ancienne ville d'Arcadie jouit du même avantage. Ludius y peignit en

entier les murs d'un de ses temples les plus révérés, et les magistrats lui donnèrent en récompense les droits de cité; ce qui, si l'artiste n'était pas libre, l'affranchissait nécessairement.

Depuis le règne d'Auguste jusqu'à celui de Néron, nous ne voyons figurer dans l'histoire aucun peintre portant un nom romain. Mais pendant l'existence si funeste à l'humanité du second de ces empereurs, existence qui, comme on sait, fut partagée entre le crime et un amour plutôt désordonné que vrai des arts, on cite un certain Amulius, plus célèbre par sa gravité affectée que par ses talens réels. Ce devait être un citoyen romain, car il portait la toge; et fier de cette dignité peut-être récente, il ne la quittait jamais, pas même dans son atelier lorsqu'il y peignait. Ses tableaux étaient rares, parce qu'il donnait peu d'heures à ses travaux pour le public, Néron l'occupant constamment à peindre sa maison nommée *Dorée*. Son tableau le plus estimé fut celui qui représentait Minerve et ses attributs, emblème de la prudence et de la sagesse. Tous les ouvrages de ce peintre devinrent la proie des flammes, quand ce palais du nouveau Sardanapale fut consumé par ses propres mains.

Après Amulius parut un autre artiste romain né dans l'ordre même des patriciens, et

qui avait été préteur. Ce Romain est Antistius Labéo, qui, entraîné comme Fabius Pictor par son amour pour la peinture, cultiva cet art, sans crainte du mépris public, et se mettant au-dessus de la fausse opinion qu'en avaient ses concitoyens. C'est au retour du proconsulat de la Gaule narbonnaise, qu'il se fit connaître par ses ouvrages, simples petits tableaux qui n'étaient guère recherchés. Labéo mourut avancé en âge sous l'empereur Vespasien.

Ce règne d'un des plus vertueux souverains de Rome, ainsi que celui de son fils Titus, virent peut-être s'affaiblir la force du préjugé qu'avaient les Romains contre leurs concitoyens devenus peintres, car on en voit briller deux à la fois. Ces artistes sont Cornélius Pinus, et Accius Priscus. Ils peignirent ensemble dans les temples de l'Honneur et de la Vertu, et les embellirent intérieurement de leurs ouvrages. Pline dit même que le second était doué d'un talent tellement distingué, que sa manière différait peu de celle des Grecs.

Quoi qu'il en soit, c'est à ce petit nombre d'artistes que se réduisent les peintres romains *ex professo*, y compris même les amateurs; car bien sûrement ceux d'entre eux qui étaient patriciens de naissance n'étaient pas des peintres recevant un salaire pour leurs travaux. Ainsi la preuve de

l'indifférence, pour ne pas dire le mépris, qu'eurent les Romains pour les arts, considérés comme profession, subsiste sans qu'il soit possible de la détruire, parce qu'elle éclate à chaque page de l'histoire; et ce fut probablement la seule cause de cette grande pénurie de monumens produits par des artistes romains.

Nous avons dit qu'après la prise de Corinthe et d'Athènes, et la conquête de la Macédoine, Rome abonda de monumens en tous genres, et surtout de tableaux, qui y furent transportés. Il en dut être autant après la conquête de l'Egypte, quoique ce pays ne fût pas à beaucoup près aussi riche de pareils trésors que ceux de la domination grecque. Mais avant la conquête de l'Égypte et celle de la Grèce, Curius Dentatus, vainqueur de Pyrrhus, dans l'Apulie et le pays des Brutiens, avait déjà enrichi Rome des dépouilles de Tarente et de plusieurs autres cités ses voisines, célèbres, comme elle, par leur grande opulence et le grand nombre de monumens qu'elles renfermaient, qui faisaient l'orgueil de la Grande-Grèce.

On sait que parmi ces dépouilles, aussi précieuses que nouvelles pour les Romains, brillait un grand nombre de tableaux, qui sans doute étaient dus à des grands maîtres. Indépendamment de ces trophées de la victoire, si constamment fidèle aux Romains, la Sicile vint leur

en offrir un nombre immense de nouveaux.

Marcellus, qui les leur apporta dans son triomphe pour la prise de Syracuse, ne se borna pas à les consacrer à sa patrie; mais il fut le premier qui s'efforça de les lui faire apprécier, de les lui faire estimer, afin que de l'estime envers ces chefs-d'œuvre de l'esprit humain, elle passât ensuite à l'admiration, à l'amour!

Le nom de Métrodore n'étant pas romain, nul doute que l'on ne doive considérer ce peintre comme un étranger, qui s'était fixé à Rome, où il fut chargé de peindre le triomphe de Paul Émile. On sait que l'on vit figurer dans ce triomphe deux cent cinquante chars remplis de statues et de tableaux. Un des chefs-d'œuvre du peintre Aristide brillait dans celui du vainqueur de l'Achaïe, qui le consacra dans le temple de Cérès, malgré l'offre d'Atala, de donner six cent mille sesterces de ce tableau; premier exemple, dit Pline, que donnait en ce genre Mummius. Les tableaux apportés à Rome y abondèrent tellement après toutes ces conquêtes, surtout après celle de Corinthe, que les soldats s'en servaient comme de tables pour jouer aux dés.

Mais sous Auguste, Agrippa, qui fut chargé d'exécuter la Consécration de l'Ajax dans le temple de Vénus, prononça une harangue, dont l'objet était de défendre à tout Romain de possé-

der en propre des tableaux et des statues, harangue qui fut suivie d'un décret qui obligeait les citoyens à déclarer de tels monumens, afin qu'ils devinssent la propriété exclusive de la république.

Quant à Agrippa, il embellit les bains ou thermes somptueux qu'il fit construire, d'une foule de ces produits des arts; et Auguste auquel il fut, comme on sait, devoué, fit placer dans le marché qui portait son nom, les tableaux représentant la bataille d'Actium et son triomphe, et dans le temple qu'il élevait à la mémoire de son père adoptif, celui des Dioscures ou Castor et Pollux, et celui de la Victoire à laquelle il devoit l'héritage du monde. La salle du sénat fut aussi décorée de tableaux par ses ordres. Tibère, son successeur, quoique peu généreux envers le peuple romain, imita ces exemples. Il plaça à son tour des tableaux dans le temple d'Auguste; et l'on voit que si, comme nous l'avons dit, les Romains dédaignèrent long-temps d'être peintres eux-mêmes, ils furent loin de dédaigner la peinture elle-même, jusqu'aux temps déplorables où la barbarie succédant à leur puissance, elle vint détruire, ou disperser, ou négliger le culte auquel Rome devait les chefs-d'œuvre de tous les arts.

CHAPITRE V.

De la peinture depuis l'établissement du christianisme jusqu'à la renaissance des arts.

Si la peinture est un des plus beaux arts, elle est, par une des plus affligeantes compensations, celui dont les productions sont les plus fragiles. En effet, quoi de plus facile à effacer que les couleurs ? Plus elles sont vives, plus elles redoutent d'être ternies. La peinture la plus brillante, exposée à l'action de l'air et du soleil, pâlit, s'efface sans retour, disparaît comme une fleur printannière.

L'ombre et la fraîcheur (mais sans humidité) seules la conservent ; et par un bonheur inespéré, les peintures des anciens, que le plus singulier des hasards a fait découvrir dans les temps modernes, arrachées du cercueil où les révolutions de la nature et des empires les avaient précipitées, ont trouvé des conservateurs dans les entrailles de la terre.

C'est effectivement dans les cendres du Vésuve amoncelées sur la cité de Pompeïa, dans la lave refroidie d'Herculanum, dans les cryptes ou dans les anciens thermes de Rome, dans les livres manuscrits des premiers siècles de

l'Église, que l'on retrouve seulement des vestiges de la peinture, depuis l'époque de sa décadence jusqu'au treizième siècle, heureuse autant que tardive époque de sa renaissance. Là, l'ardent ami des arts, observateur à la fois patient et avide, s'efforçant de saisir le fil conducteur qui le guide dans ce labyrinthe, parvient à lui dérober quelques uns des monumens non encore détruits sous les ruines du temps.

Mais la peinture n'eut pas seulement pour ennemis les révolutions de la nature, elle eut encore les hommes eux-mêmes, et quand le polythéisme licencieux et léger dut disparaître devant une religion dont la morale touchante et profonde venait réparer les écarts auxquels l'esprit humain avait été si long-temps livré, les plus ardens zélateurs des nouveaux dogmes, moins excités encore contre les monumens du paganisme, par leur haine que par leurs vertus, forcèrent les empereurs à proscrire ces monumens, et à les punir en quelque sorte, par la destruction, d'avoir long-temps exercé le plus dangereux comme le plus universel empire. On sait que les statues antiques furent condamnées par un rescrit de Théodose, à être brisées sans pitié, dans tous les lieux de la domination romaine, c'est-à-dire dans tout le monde civilisé; et certes, si une telle expiation fut exigée de la statuaire,

la peinture, sa sœur son inséparable compagne, à laquelle le polythéisme dut tant de chefs-d'œuvre et de victoires sur l'imagination et sur le cœur, partagea nécessairement le même sort. (1)

On voit donc qu'aux causes de la décadence amenée par le mauvais goût dans les arts, dès le temps de Constantin, se réunissent celles que nous venons de signaler, pour en rendre les monumens plus rares.

Laissant de côté les peintures sorties d'Herculanum et déposées dans le superbe muséum de Naples, ou celles qui existent encore à Pompéia, et que tous ceux qui aiment la peinture, connaissent par le secours de la gravure, ou parce qu'ils ont fait en Italie, un pèlerinage que je regarde comme obligé, nous ferons d'abord mention des fresques trouvées dans les catacombes de Rome et de Naples, et successivement dans des monastères et des églises. Nous parlerons ensuite des tableaux peints en détrempe sur le bois, et enfin des miniatures qui ornent les manuscrits du moyen âge, ainsi que des mosaïques du même temps.

Dans la première période de notre ère, la

(1) On parlera plus bas de la guerre que lui firent les Iconoclastes, dans un temps de décadence absolue de l'art.

peinture était encore empreinte des traditions du polythéisme, bien qu'elle dût être uniquement consacrée au christianisme. Aussi trouve-t-on nombre de productions de ce temps, qui rappellent l'un et l'autre culte. Par exemple, une des fresques des catacombes de Rome offre, sous les traits d'Orphée, le Rédempteur, qui par sa parole bienfaisante attendrit tous les êtres vivans.

A côté de cette fresque en est une autre, représentant les agapes ou ces repas fraternels et saints que les premiers chrétiens faisaient entre eux, pour réunir à la fois leurs cœurs et leurs personnes : image de la cène du Seigneur, où il n'y avait de distinction entre les convives que pour celui qui avait le plus de vertu, de foi et de charité. Mêlant la tristesse à la joie, et la douleur aux plaisirs, souvent ces peintures représentent un martyr, prêt à sceller de son sang, et au milieu des plus affreux tourmens, le culte naissant. Héros pieux de la religion, l'artiste le décore des plus glorieuses couronnes. Le dessin seul de ces fresques est remarquable, parce qu'il conserve encore quelque chose du caractère facile et correct, large et animé du crayon antique; mais le coloris en est aussi lourd et grossier que celui des fresques de Pompéïa est vif, pur et léger.

Dans une autre catacombe connue sous le nom de Priscilla, on voit sur les murs de l'un de ses compartimens, le prophète Élie, peint comme dans la première des peintures que nous avons citées, dans le goût profane. On dirait que l'homme de Dieu est Apollon. Il est comme lui debout dans un char attelé de quatre superbes coursiers, et remet, avec une dignité fière et majestueuse, son manteau à Élisée.

Quelque grandes que fussent les conceptions des anciens, et quelque noble que soit leur style, on est blessé d'en retrouver les traces dans des sujets chrétiens. Il ne peut plus y avoir d'harmonie morale dans ces tableaux, et l'inconvenance est la même que celle qui résulte de l'alliance du profane et du sacré dans certains poëmes. Les peintres célèbres modernes l'ont sagement évité, sans pour cela laisser manquer de dignité leurs divins personnages.

Parmi ces fresques, il en est une où l'on voit Jésus-Christ, qui sous les traits touchans d'un pasteur attentif et bienfaisant, entouré de ses chiens fidèles, veille sur son troupeau au sein d'un verger fleuri. Il tient dans sa main le bâton pastoral, recourbé par le haut, comme l'ancien lituus augural ou la crosse des évêques. Il est appuyé contre un des arbres touffus du verger et dans une attitude paisible et gracieuse. On

reconnaît facilement encore à cet emblème, le Rédempteur qui veille au salut des hommes. Le dessin de cette peinture est expressif et facile.

Dans les catacombes appelées de Saint-Saturnin et de Saint-Calliste, l'on voit entre autres le portrait d'une de ces dames romaines qui, touchées des vérités de l'Évangile et brûlant d'un feu sacré et pur, signalèrent d'abord leur zèle pour le nouveau culte, par la compassion, la piété profonde, qu'elles manifestaient envers ses défenseurs avoués, en les soulageant dans leurs maux, en les secourant dans leurs proscriptions, et qui, plus hardies ensuite, entraînées par la ferveur toute sainte d'une puissante conviction, non seulement devinrent chrétiennes, mais coururent avec joie au martyre.

Il serait à désirer que la peinture et surtout le dessin n'eussent pas subi, entre les époques de leur décadence et de leur renaissance, une si grande dégradation.

Les peintures qui suivent celle-ci ne justifient que trop cette observation. On y voit des groupes de saints et de saintes; le bon pasteur y reparaît tenant les roseaux harmonieux de Pan dans une de ses mains. Dans un des compartimens qui sont sur un des côtés de la fresque, on voit un empereur à cheval, orné de sa chlamide; il tend le bras à gauche. L'homme et le cheval sont ce

qu'il y a de moins mal dessiné; mais tout le reste de ces peintures est du plus détestable goût.

Le bon pasteur reparaît encore dans les catacombes de saint Marcelius, du Crucifix et de saint Laurent, sous les traits de Jonas, sortant du ventre de la baleine; et vous reconnaissez les traits du sacré rédempteur même sous ceux de Lazare. Le premier soin des nouveaux peintres est de peindre Dieu et les saints comme celui des anciens fut de peindre les dieux et les héros: l'art, dans sa culture, suit partout la même marche; il n'y a de différence que dans les sujets de ses productions, et dans les moyens de les exécuter. Toutes ces peintures sont les unes du quatrième les autres du cinquième siècle.

Après cette époque, l'art paraît se dégrader et s'avilir à mesure qu'il avance. Bientôt paraissent, dans le cimetière de saint Pontieu, Adam et Eve près de l'arbre fatal de la science du mal et du bien: et c'est là que l'inculte et barbare ignorance semble avoir envahi les crayons, comme la palette du peintre. Cette scène susceptible d'un intérêt si touchant et si vif, lorsqu'elle est traitée par le pinceau des grands maîtres, n'est pas moins dépourvue de vérité que de charme, dans ce tableau où l'on ne reconnaît aucune trace de dessin ni de coloris. L'aspect de cette décadence si rapide de la pein-

ture ne fait point regretter les tableaux presqu'entièrement effacés des autres catacombes; et si nous nous transportons de Rome à Naples, pour y interroger le même genre de monumens et d'édifices, nous retrouverons les mêmes résultats dans ceux que l'on appelle de saint Sauveur.

Provenant d'éruptions volcaniques, boueuses, mais desséchées, depuis une longue suite de siècles, le tuf de ces catacombes, à la fois tendre et solide, facile à couper, n'en est pas moins indestructible. C'est dans ces souterrains les plus vastes qui soient connus en Italie, que les chrétiens cherchèrent des retraites dans le temps de leur persécution. La défense de brûler les corps ayant été promulguée sous les Antonins, les catacombes étaient devenues des cimetières. Imposans par leur hauteur, comme par leur profondeur, ces asiles ne le sont point par les monumens que la piété et le zèle y élevèrent à la peinture : rien n'égale le mauvais goût des fresques que l'on y voit.

A peine y trouve-t-on quelques unes dont le dessin offre quelques traits corrects et faciles, d'ailleurs sans nul sentiment et sans art. Au milieu de divers martyrs grossièrement représentés, on reconnaît souvent les figures de la Vierge et de Jésus, et le baptême de divers saints. Des contours incorrects et saillans expriment d'une

manière informe telle figure qui, sous le pinceau de Raphaël, du Corrége, et du Guide, aurait eu tant de grâce et de douceur. Un rouge acre, comme celui de la tuile, des teintes épaisses et noirâtres, enfin, un blanc pâle et blafard, sont les couleurs avec lesquelles le peintre a prétendu pouvoir exprimer tour à tour la beauté des visages et celle de la lumière céleste.

Nous laisserons les fresques des catacombes pour examiner les fresques et autres peintures des églises, des cloîtres, des palais et des galeries de l'Italie.

Une opinion encore généralement établie, et qui n'a que trop long-temps duré pour l'honneur de la vérité, a fait croire qu'après les jours de sa décadence rapide sous les derniers des empereurs Romains, la peinture ainsi que tous les autres arts, avait cessé d'exister dans cette belle partie de l'Europe, les Barbares l'ayant anéantie en détruisant les monumens que lui avaient légués l'antiquité. Cette opinion, née comme tant d'autres, de l'ignorance, avait aussi une de ses sources dans la négligence que les savans, surtout les archéologues apportaient à explorer les documens que nous offre les histoires contemporaines de l'invasion des barbares, les chroniques, et les vies des rois et des saints de ces siècles d'anarchie et de désastres, qui ont si cruellement pesé sur

l'Europe, et plus particulièrement sur l'Italie.

Nous avons déjà vu que la mosaïque d'une part, et la miniature de l'autre, toutes deux auxiliaires de la peinture en grand, n'avaient cessé d'exister malgré ces temps de malheur et de troubles, et de jouir d'un honneur mérité auprès des princes, comme elles en jouissaient à Constantinople et dans tout l'empire d'Orient. On sait que les Goths eurent des rois qui mirent des bornes aux dévastations, et que Théodoric entre autres rendit aux arts une sorte de culte, non seulement en faisant conserver les monumens dus au génie des Grecs dans Rome, mais en en faisant élever de nouveaux en Italie, et surtout dans Ravenne, lieu de sa résidence habituelle. Les rois lombards qui succédèrent à ce grand prince, quoique moins zélés que lui pour le culte des arts, ne laissèrent point de les honorer. Un des premiers monumens de leur vénération pour eux sont les peintures que la reine Théodolinde fit exécuter sur les murs de son palais, dans la ville de Monza, près de Milan; peintures qui représentaient des traits d'histoire, puisés dans celle du peuple dont elle était le souverain (1). D'autres peintures de ce genre, sous le règne de cette même princesse, se voient

(1) Paul Diac. *de Gest. Longob.* Lib. IV.

aussi dans Pavie. Muratori, dans son savant ouvrage *Descriptiones rerum Italiæ*, ainsi que Tiraboschi dans un ouvrage *della Litteratura Italiana*, ont signalé ces monumens à l'attention des curieux. L'église de Saint-Nazaire, à Vérone, possède des peintures dans ses souterrains, des mêmes temps, dont parle Maffei, dans son ouvrage *Verona illustrata* (1). Tous les murs de ces souterrains en sont couverts, et tout porte à croire qu'elles sont du sixième ou septième siècle. Comme les précédentes, elles ont été soigneusement gravées, et figurent ainsi dans l'histoire de l'art. Déjà saint Grégoire, appelé le Grand par l'influence qu'il eut sur son siècle, comme par son éloquence et sa piété, faisait, au rapport de Jean Diacre son historien (2), placer dans le monastère qu'il fonda sur le mont Coclini, son portrait entre ceux de son père et de sa mère; et quoique ce tableau eût cessé d'exister, la peinture étant soumise plus qu'aucun autre art à la plus déplorable fragilité, la gravure, sa conservatrice et son auxiliaire, découvrant une des copies de ce portrait, nous l'a rendu (3) dans divers ouvrages.

---

(1) Les gravures de ces peintures ont été publiées par Ciampini et Friisi.

(2) *Vit. S. Greg.* Lib. IV, cap. 83 et 84.

(3) *Voyez* les Annales de Baronius à l'an 604.

Plusieurs des successeurs de ce saint Pontife suivirent son exemple, entre autres, Honorius I[er], qui fit peindre les catacombes de Rome et le temple de Saint-Agnèse, nouvellement reconstruit (1). Etienne, Abbé du célèbre monastère de Subiaco, près de Rome (2), en l'agrandissant le fit orner de peintures (3). Enfin la basilique de Pavie fut appelée Saint-Pierre au ciel d'or, à cause de la dorure qu'on prodigua dans ses peintures; elle avait été bâtie par les soins du roi Luitprand. Les Florentins suivirent cet exemple, et l'une de leurs églises s'éleva sur le même modèle.

Une révolution salutaire, amenée par le concile tenu dans Constantinople, qui prescrit de substituer la peinture historique à celle des emblèmes dans les sujets sacrés, surtout dans la représentation du Christ crucifié, permit à la peinture d'embrasser enfin le genre dans lequel elle a le plus brillé chez les anciens, et d'abandonner le genre souvent froid, et toujours confus des allégories. Dès ce moment disparaît un des plus grands obstacles qui s'opposaient à son perfectionnement, et quoiqu'elle en fût encore

---

(1) *Vid. Conart. in Honor. I.*

(2) *Chron. Sub. apud Murat. script. rer. ital.* T. xxxv. col. G 30.

(3) Paul Diac. *de Gest. Longob.*

éloignée de six siècles, en cessant de représenter l'Evangile par des emblèmes (1), elle en peignit les saints personnages et les actes sublimes historiquement. Elle parla dès-lors non aux yeux seulement, mais à l'esprit. Jésus ne fut plus représenté sous les traits de Daniel et de Jonas comme autrefois : on ne le peignit plus nu. La connaissance des formes et des draperies dut nécessairement succéder à l'entière ignorance du dessin et du goût, perdus depuis les anciens.

Les Grecs commencèrent à peindre vers la fin du septième siècle, le crucifix. On voit, quoique rarement, de leurs tableaux en ce genre faits à Rome, sous le pontificat de Jean v. Jean VII, né Grec, consacra le premier cette sainte image dans le temple de Saint-Pierre. Notre Sauveur fut peint alors sur les murs d'une chapelle dédiée à la Vierge. Il est sur la croix; deux bourreaux l'outragent : l'un perce son corps d'une lance, l'autre lui présente une éponge remplie de vinaigre. La Vierge est à sa gauche, saint Joseph à sa droite, et le soleil et la lune semblent se lever ensemble pour être témoins du grand spectacle du Dieu qui s'est fait homme pour sauver les hommes.

---

(1) *Voyez* Ciampini et Boldetti, et Mamuchi, dans son *Orig. et Ante christ.* T. III, pag. 16 et 105. Plusieurs de ces figures ont été gravées.

La guerre que firent à la peinture les iconoclastes, ses plus acharnés ennemis, ne fut pas aussi préjudiciable à l'art qu'on pourrait le penser. Une foule de moines qui alliaient le culte des arts à celui du sacerdoce, et les lumières dont ils étaient les conservateurs, à la religion, s'enfuirent, à l'époque dont nous parlons, de Constantinople, où le fanatisme, déjà si farouche et si intolérant, devenu féroce, non content de détruire les images, se plaisait à faire périr aussi ceux qui les avaient faites. Les papes accueillirent ces moines comme religieux et comme artistes. Des monastères leur furent donnés (1), et ils ne furent pas moins fidèles au culte de Dieu qu'à celui de l'art qu'ils cultivaient. Rome moderne renaissait des ruines de Rome antique. Grâces aux concessions et aux dons importans qui furent faits au pouvoir spirituel par le pouvoir temporel, lesquels bientôt devaient se réunir, elle s'enrichit d'une foule de peintures nouvelles qui, placées dans les palais, dans les églises, et surtout dans les catacombes, sont les dépositaires de ces monumens d'un art qui, s'il était abandonné du goût et du génie, ne l'était pas du

---

(1) *Anast. in Paul. I. — Leo Allat. de perpet. Consens.* Lib. 1. cap. 6.

pouvoir et du luxe (1); et si plusieurs de ces souterrains ne se fussent écroulés, on y eût trouvé une foule de fresques qui, réunies à celles qui existent encore, ajouteraient ainsi aux monumens dont se compose l'histoire pittoresque de ces temps.

Les papes Adrien Ier, Jean III et Benoît IV, sont ceux auxquels Rome doit ces peintures, exécutées la plupart par les peintres qui fondèrent l'école appelée *Greco-Italienne*, parce que des artistes des deux nations la composèrent.

La guerre aux images, les rapports commerciaux de Pise, de Gênes et de Venise, et enfin la prise de Constantinople par les Musulmans, furent autant de causes qui obligèrent, en différens temps, les malheureux Grecs de s'expatrier et de chercher un refuge en Italie. Ils apportèrent avec eux des tableaux représentant des Madones, connus sous le nom de Vierges peintes par Saint-Luc.

Nous allons en décrire quelques uns, sans nous arrêter sur la question, si effectivement ils ont été apportés de la Grèce, ou s'ils ont été faits en Italie. Toutefois ils prouvent que la peinture à fresque et sur bois, comme la miniature et la mosaïque, n'ont pas cessé d'être

---

(1) Alleman, *de Lateran. Pariet.*, chap. II et III, Rusponius de *Triclin. Leon.*, *loc. cit.* p. 122, tab. III.

cultivées dans ce pays, malgré les révolutions, l'ignorance et la barbarie.

Un de ces tableaux représente saint Éphrem peint en détrempe sur bois dans le dixième siècle. Si tous les ouvrages de ce temps étaient comparables à celui-ci, sous le triple rapport de la composition, de l'invention et de l'expression, on regretterait davantage les monumens de cette période, qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Ce tableau est composé d'un nombre considérable de figures et de personnages, et ceux qui sont rassemblés autour du corps du saint, enveloppé d'un linceul, sont groupés avec autant de facilité que d'art, et on y trouve une variété remarquable dans les airs de tête et dans l'expression des figures. Le style en paraît large et le dessin d'une assez louable correction, soit dans les attitudes, soit dans les draperies. Quant au coloris, il a la vivacité, dans toutes les parties que n'a point altérées le temps, attachée à toutes les peintures sur bois, et c'est le jugement qu'en porte le laborieux Seroux d'Agincourt dans son ouvrage de l'histoire de l'art par les monumens (1). Ce qui peut paraître défectueux dans ce tableau, c'est un second et troisième plan,

(1) *Introduct. à la peinture*, pag. 88.

et la perspective où sont peints les anachorètes, et le Stylite, qui du bas de la colonne où il habite reçoit les alimens nécessaires pour soutenir sa souffrante vie. Quoiqu'il y ait quelque vérité dans les peintures locales et des mœurs, tels que les antres et les grottes où les cénobites du désert traînent volontairement la plus sainte comme la plus pénible des existences, le mauvais goût semble avoir présidé à la représentation des sites et au choix des occupations de ces solitaires. (1)

Un autre tableau peint sur bois, et apporté dit-on en Italie, représente le Christ, ayant à ses côtés deux apôtres. Il est inférieur au précédent, sous le triple rapport qui le distingue. Le fond est en or, usage fréquent dans ces temps d'un luxe aussi coûteux que ridicule. Le dessin en est sec et saillant dans les contours, preuve que l'art, loin d'aller en se perfectionnant, se détériorait et se dégradait tous les jours. Les peintres semblaient prétendre à la connaissance de l'anatomie, mais ils ne commettaient pas moins d'erreurs en cette partie de leur art.

Arrêtons-nous à une peinture à fresque d'un

---

(1) On voit ce tableau au *Musæum christianum* de la bibliothéque du Vatican. Une inscription en grec, apprend qu'il représente le Sommeil de saint Ephrem.

maître du dixième siècle, et dont le studieux d'Agincourt nous donne la gravure dans son utile ouvrage.

Cette fresque représente le martyre de sainte Cécile, et offre divers compartimens. On croit que c'est le pape Pascal 1er qui la fit peindre lorsqu'il éleva l'église du nom de cette sainte. Les plus remarquables des peintures de cette composition vaste, mais d'un mauvais goût dans le choix des attitudes et l'expression des personnages, sont celles où l'on voit la sainte, livrée aux plus affreux tourmens, prélude du supplice qui lui ravit le jour. On la voit successivement tantôt sur un brasier, tantôt prête à avoir la tête tranchée, et enfin lorsqu'elle est ensevelie par des mains pieuses et fidèles. C'est dans cette dernière attitude qu'elle est peinte avec plus d'intérêt et de goût qu'ailleurs. Sa figure est calme et douce, et ne présente pas les mouvemens convulsifs de la douleur, dont les artistes antiques n'ont jamais enlaidi les belles têtes créées par leur ciseau ou leur pinceau. Toutefois on remarque une roideur aussi maladroite que marquée de la part du peintre, lorsqu'elle entre dans la tombe, et la flexion que l'on fait faire à son corps est sans aucune ondulation. On observe qu'il est des parties de cette fresque qui sont plus anciennes les unes que les autres, ou plu-

tôt que ces diverses fresques, quoique réunies, ne sont pas toutes du même temps.

Passons maintenant à des peintures d'une école reconnue pour être entièrement italienne.

Les premières de ces peintures sont près de Rome dans le monastère de Saint-Vincent et Anastase. Tout porte à croire que quelques unes sont du neuvième siècle. Elles représentent des vues de pays et de châteaux, donnés par Charlemagne à des couvens : c'est ce qu'indiquent des inscriptions en latin. On y voit aussi plusieurs des fonctions des moines. Il est de ces peintures qui paraissent moins anciennes que les autres; mais la plupart sont, il faut le dire, tout aussi informes que repoussantes par la représentation des personnages dont elles ne rendent qu'imparfaitement l'action, le mouvement et les figures. Ici ce sont des moines qui officient à l'église; plus loin ils cultivent la terre ; là ils portent un cadavre au tombeau; ailleurs on en voit d'estropiés, marchant avec des béquilles. Enfin à ces peintures se joignent des vues diverses, des villes et des calvaires, et un pontife, tenant les clefs de saint Pierre, assis sur son trône.

Ces ouvrages de l'école italienne de ces temps, encore inculte et voisine de la plus profonde barbarie, sentent la décrépitude ou l'excessive enfance, lesquelles se touchent.

Nous avons déjà signalé l'école mixte, qui, d'après d'Agincourt, prit son origine à Rome, et qui ne produisit pas de meilleurs ouvrages que ceux que nous venons de faire connaître à nos lecteurs. Cependant on voit dans un des tableaux de cette école, une Madone tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, dont la pose et les vêtemens ne sont, ni dans la mère, ni dans l'enfant, sans un certain naturel et sans grâce. Plusieurs de ces peintures sont dans la fameuse abbaye de Subiaco, près de Rome, et l'on en voit les gravures dans l'ouvrage de d'Agincourt. (1)

D'autres peintures de la même école se trouvent à Rome dans l'église *di Santi quatro Coronati*. On y remarque les deux styles bien distincts. Les attitudes et les draperies, les nombreux personnages, et la manière dont sont dessinés trois chevaux qu'on y voit, sont supérieurs aux autres qui sont représentés au Calvaire, lesquels sont d'un dessin moins correct et moins exercé.

Il y eut aussi dans ces temps un genre de peinture par hâchures, qui consistait à suppléer le clair-obscur par des secours tirés du matériel de l'art; opération appelée en Italie du nom de *tratteggiure*, et dont Pline entend parler sans

---

(1) 10e livraison, pl. *C* (100).

doute par ces mots : *Ratio in picturâ ad incisuras, hoc est umbras dividendas a lumine* (1). C'est ce genre de travail que la gravure s'est depuis plus heureusement approprié, en imitant sur le cuivre les effets pittoresques d'un tableau. Il existe encore beaucoup de tableaux de ce genre. On peut juger de l'effet bizarre qu'ils produisent à la vue même, par les gravures de quelques uns d'eux qu'a fait faire d'Agincourt dans son ouvrage. (2)

---

(1) A la fin du 33e Livre de l'*Histor. mundi.*

(2) 10e livraison, planche 106.

CHAPITRE VI.

Continuation du même sujet.

On sait que les anciens, doués de ce caractère à la fois constant et fier, qui osait entreprendre de grandes choses, et savait les exécuter et terminer, jaloux en quelque sorte de prolonger par des monumens impérissables leur existence au-delà d'une vie si rapide et si agitée, et de vivre en quelque sorte dans l'avenir le plus reculé, ne confièrent pas seulement au marbre dans la statuaire, et au bronze dans la plastique, le soin de les reproduire ; mais que, voyant combien étaient peu durables les productions de la peinture, de tous les arts cependant le plus propre à l'expression des traits, puisqu'il peut offrir le véritable ton des chairs, ils voulurent que la peinture devînt la rivale en durée de la statuaire elle-même, en fabriquant des tableaux avec des pierres de diverses couleurs. De là l'art de la mosaïque, nommé par les Romains *Opus tessellatum*. Avec de petites pierres taillées en cubes plus ou moins grands, carrés, ronds, triangulaires, etc., on produisit, non seulement des compartimens agréables par leur

variété de formes et de couleurs, mais des figures, des groupes, des tableaux; en un mot on représenta une foule de sujets mythologiques avant que le polythéisme fût détruit, et sacrés quand le christianisme fut triomphant. C'est à l'aide de cette manière de peindre, laborieuse mais sûre, coûteuse mais éternelle dans ses résultats, que l'on put se promettre de sauver la peinture du naufrage auquel le temps l'avait si promptement soumise.

La mosaïque n'a pas malheureusement été employée à préserver de la destruction les ouvrages de Pamphile et de Zeuxis, de Parrhasius et d'Apelle; mais elle était appelée, vingt siècles plus tard, à l'honneur d'éterniser dans le temple de Saint-Pierre les chefs-d'œuvre de Raphaël et du Dominiquin, du dernier des Carrache et du Corrége.

Les artistes chrétiens qui s'appliquèrent à la mosaïque dès les quatrième et cinquième siècles, imitèrent d'abord les peintures qui ornaient les chambres sépulcrales, ou des thermes, ou des temples, et s'appliquèrent à représenter la plupart des sujets déjà tracés dans les catacombes, sujets pris dans l'Ancien ou dans le Nouveau Testament.

Ces artistes restèrent au-dessous de leurs beaux modèles; leur imitation ne fut que faible et mal-

adroite : aussi la mosaïque ne devint pas moins barbare que la peinture elle-même dans ces temps de décadence de tous les arts ; de sorte que la mosaïque chrétienne n'a de lustre qu'après la renaissance des arts, et non avant leur chute. Les tableaux qu'on voit en ce genre dans Sainte-Marie-Majeure, et qui datent du cinquième siècle, sont les meilleurs, et semblent imités des bas-reliefs de la colonne Trajanne. On y remarque du naturel et de la vérité ; mais d'une vérité voisine souvent du trivial ; le dessin est loin d'être élégant et noble.

La ville de Ravenne possédait, dès le quatrième siècle, des mosaïques dont le dessin est encore moins parfait. Ce ne sont plus des sujets guerriers comme dans les siècles précédens, c'est l'Ascension de Jésus-Christ paraissant dans des gloires, entouré de ses apôtres ; c'est la Vierge au milieu d'un groupe d'anges qui forment son saint cortége ; c'est le sacrifice d'Abraham ; enfin jusqu'au palais que fit construire Théodoric est rappelé dans ces mosaïques. Cette même roideur de dessin, cette même pesanteur de contours, et cette monotonie de figures, de regards et d'attitudes que nous avons remarquées dans les peintures des catacombes, lorsque l'art marchait à grands pas vers sa chute, se fait apercevoir dans plusieurs de ces ouvrages ; tel

entre autres celui où l'on voit deux personnages, dont le nom secourable est mis sur la tête, et que sans cela on ne saurait deviner; l'un est Abel, l'autre Melchisédech. Cependant, dans celui où l'on voit écrit *Maximianus*, on voit un personnage dont les attitudes sont naturelles, et dont les longues robes flottantes produisent un effet agréable comme draperies. Les soldats seulement qui les accompagnent sont ridicules par leurs formes et par celles de leurs armes.

Au septième siècle, la mosaïque était presque barbare comme la peinture elle-même. Dans les tableaux qu'elle représente, il n'y a plus ni ordre ni unité. Le Christ y figure toujours, mais sans noblessé et dignité. Sa figure est représentée à mi-corps dans la plupart des ouvrages qu'on voit à Rome. Divers sujets sont confondus et mêlés dans un même tableau.

Cependant Charlemagne fut charmé des mosaïques qu'il vit pendant son séjour à Rome. Non seulement il en fit exécuter dans la basilique qu'il fit à Aix-la-Chapelle, mais il devint lui-même le sujet d'une qui fut faite dans la capitale du monde chrétien, et qui est sans doute une des meilleures de ces temps. Le profane et le sacré s'y trouvent mal à propos réunis et confondus. Jésus y remet d'une main les clefs du

paradis à saint Pierre, tandis que de l'autre il donne le *labarum* ou l'étendard des Romains, devenus chrétiens, à Constantin-le-Grand. Le pontife saint Léon y reçoit aussi le *pallium* des mains de saint Pierre.

Au neuvième siècle l'Apocalypse est peinte sur une autre mosaïque, mais d'une manière digne d'un temps qui s'obscurcissait de plus en plus des ténèbres de la barbarie. Rien n'approche du mauvais goût qu'on voit régner dans cet ouvrage. La ville de Jérusalem est représentée sous le plus ignoble des emblèmes, et les habitans de la cité sainte ressemblent moins à des hommes qu'à des personnages contrefaits et ridicules. D'autres mosaïques furent exécutées dans la suite à Rome, pour embellir les nouvelles mais peu élégantes églises. Elles représentent la plupart, la Mère de notre Sauveur, dont l'adoration, alors dans la plus grande ferveur, semblait devenir un culte en Italie. On y voit bien la même matière que celle qu'employaient les anciens, mais on n'y retrouve plus leur génie; cependant une certaine grâce naïve, une manière qui, si elle est dépourvue de noblesse, ne l'est pas entièrement de simplicité, rend les personnages de quelques uns de ces monumens assez intéressans à observer, soit par leurs figures graves et paisibles, soit par leurs draperies qui conservent encore des restes

du style large et grandiose que le pinceau grec créa, et dont les copies, tout informes qu'elles sont, gardent encore les traces primitives.

Quelques peintres grecs furent appelés, comme nous le verrons plus tard, par les Vénitiens, pour orner leurs temples, leurs palais, et spécialement leur célèbre cathédrale de saint Marc; ils se répandirent ensuite insensiblement dans toute l'Italie, après avoir été invités aussi par l'abbé du Montcassin, pour orner les édifices qu'il élevait dans son monastère. La plupart de ces peintres, appelés par les Italiens *mosaicisti*, avaient travaillé dans cet art à Constantinople, et la Rome moderne avait goûté ce genre de peinture. Un Apollonio, dont le Toscan Tafé fut l'élève, devint un mosaïciste célèbre dans le douzième siècle. Cet art fut porté en Sicile dans le même siècle; et dans le treizième surtout, les peintres toscans, qui de toutes parts déjà s'étaient fait connaître en Italie, décorèrent de mosaïques les églises de Sainte-Marie-Majeure et de Transtévere. La Vierge et son Fils qu'elle couronne, tous deux élevés dans les cieux, furent les principaux sujets qu'ils traitèrent. Une amélioration remarquable dans le dessin se fait d'abord remarquer sous le pinceau plus laborieux et plus correct de ces artistes. Déjà le Christ sort plus majestueux de leur touche. Enfin Gaddo Gaddi,

d'abord élève de cette école et ensuite du Cimabuè qui venait de régénérer la peinture, régénéra simultanément la mosaïque.

Giotto paraît, et non content de s'illustrer, comme nous verrons, dans son genre, il ne s'illustre pas moins dans l'autre. Il fait lui-même le monument représentant une Barque qui porte son nom; et il place avec un art aussi heureux qu'habile, l'assortiment des couleurs et l'alliance du clair et de l'ombre. Cet ouvrage rappelle à plus d'un égard les mosaïques antiques.

Mais la peinture sur la pierre, le marbre et le verre, n'est pas la seule qui conserva la peinture proprement dite, de la décadence et des désastres causés par l'irruption des Barbares en Italie. Il en est, comme nous l'avons dit, une autre encore, qui, indépendamment de la mosaïque, a empêché sa perte totale. C'est de la miniature que nous voulons parler, ou de l'art de peindre en petit sur le parchemin, et d'embellir les manuscrits.

Devenue d'un usage rigoureux, cette manière de peindre fut d'autant plus cultivée, qu'elle ajoutait au luxe somptueux qu'on vit régner dans les deux empires d'Orient et d'Occident, à mesure que les mœurs, la valeur, les vertus et la gloire s'en éloignèrent. Semblables à plus d'un bibliomane de nos jours, qui veulent une

reliure éclatante pour leurs livres, sans trop s'embarrasser de ce qu'ils renferment, les possesseurs des manuscrits s'efforçaient d'en faire embellir les pages par l'éclat et la rareté des couleurs. Souvent les feuilles destinées à recevoir les caractères de l'écriture étaient tout entières trempées dans une couleur pourpre; il est vrai que ces manuscrits étaient destinés aux empereurs, tandis que ceux des particuliers étaient écrits sur des feuilles recouvertes d'argent et d'or, ce qui fit donner aux scribes d'alors le nom de *chrysographes*.

L'admiration qu'on avait alors pour ces riches manuscrits, surtout lorsque des artistes fameux les embellissaient encore de leurs miniatures, était d'autant plus grande, qu'ils ne contenaient d'abord que les ouvrages des meilleurs écrivains de l'antiquité. Ceux d'Homère avaient joui les premiers d'un honneur que nul autre ne méritait mieux que lui.

Plus tard, ceux des pères de l'Église et des saints s'embellirent, non seulement des plus riches couleurs, mais les majuscules de chaque ligne étaient ornées de figurines, de fruits, et de fleurs aussi heureusement imitées qu'elles étaient brillantes et vives. Donnant enfin un essor plus vaste et plus digne à ce genre de peinture, les artistes tentèrent avec succès de

représenter les sujets traités par les auteurs des ouvrages, ou les traits de ces auteurs; et ils ne firent en cela qu'imiter ce qu'avait déjà fait autrefois Varron et Attius, qui, au rapport de Pline, recueillirent, le premier, jusqu'aux portraits en miniature de sept cents hommes célèbres, et le second, de plusieurs femmes illustres. On sait aussi par Pline, que Parrhasius exécuta des dessins *in membranis*, et selon Caylus, on croit qu'il faisait même des miniatures.

On trouve dans le savant Requeno, le juste apologiste de la peinture encaustique, qu'elle fut employée sur le vélin. Ainsi, non seulement les Romains, mais les Grecs eux-mêmes auraient connu l'art de peindre en petit, appelé par les modernes la miniature.

Les beaux livres que Sylla et Paul-Émile étalèrent dans leurs triomphes, l'un de Mithridate, et l'autre de Persée, étaient enrichis des plus précieuses peintures.

Cet art conservateur de la peinture antique fut puissamment encouragé, lorsque sous le jeune Théodore, au cinquième siècle, cet empereur lui-même devint un de ses plus ardens prosélytes. Ce prince eut le surnom de Calligraphe. Il transmit son goût à ses enfans, et Julienne, une de ses petites-filles, a laissé un manuscrit de Dioscoride, dont les peintures

constatent l'hérédité du goût pour cet art dans sa famille.

Cassiodore fut aussi un des puissans appuis de la peinture, en faisant au nom de Théodoric, son maître, une loi qui instituait spécialement la pratique de la miniature dans les monastères, afin que dans le silence de la retraite et la profonde paix des cloîtres, Dieu ne fût pas moins honoré par le culte des arts, que par celui des vertus, et que l'on s'efforçât de représenter dignement sa sainte image.

Cet art innocent et doux sembla devenir le partage de plus d'un prince détrôné. Théodore III renversé de l'empire, au commencement du huitième siècle, se fit prêtre à Ephèse, et s'occupa dans une studieuse retraite d'écrire en lettres d'or les saints Évangiles. Les Iconoclastes nuisirent puissamment à un art que le goût du siècle, joint à la religion, ne cessait d'encourager. Ils en anéantirent plus d'un monument d'autant plus précieux qu'en détruisant les images qui ornaient les livres, ils détruisaient les livres mêmes, qui souvent étaient des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, quoiqu'il en fût beaucoup qui étaient à cette époque consacrés à la superstition et à l'erreur.

Dans le nombre des miniatures les plus remarquables, qui nous serviront comme de phares

pour signaler l'existence de la peinture pendant la durée d'une décadence de neuf siècles, nous citerons d'abord celles d'un manuscrit grec de la Genèse qu'on voit dans la bibliothéque de Vienne, et qui date des quatrième ou cinquième siècles. Il renferme huit peintures, les unes représentant Adam et Eve, leur naissance, leurs fautes et leurs malheurs; la mort de Jacob, donnant sa bénédiction à ses petits-fils; Rebecca et les chameaux qu'elle abreuve ; la fuite d'Isaac en Palestine; Laban, Joseph et ses frères; enfin tout ce que la Genèse a de plus remarquable et de plus intéressant. Le coloris de ces peintures s'est très bien conservé pendant un temps si considérable. Le dessin a cette roideur qui accuse la vieillesse d'un art comme il en accuse l'enfance. Tout est déjà barbare dans ces images; personnages, paysages, architecture pittoresque, et jusqu'à la perspective dont les lois ne sont pas moins interverties que les autres parties de la peinture. Il en est presque ainsi des nombreuses miniatures qui ornent le manuscrit latin, contenant les œuvres de Virgile, que possède le Vatican, et qui date du quatrième ou cinquième siècle. Les principales scènes champêtres des Géorgiques figurent les premières dans cette immense Galerie. Viennent ensuite les scènes héroïques de l'Énéide. L'écriture de cet

ouvrage intéressant est également remarquable, en ce qu'elle est en lettres *onciales* d'une grande proportion. On sait que toutes ces miniatures ont été gravées par le célèbre San-Bartoli à Rome. La gravure les représente bien meilleures qu'elles ne le sont. On en compte jusqu'à cinquante-sept, y compris celles dont les originaux ont été pris dans un autre manuscrit des œuvres de Virgile. Il y a eu plusieurs éditions de ces gravures.

Nous le répétons, quoique investies par la barbarie qui corrompait déjà les arts à l'époque où ces miniatures ont été faites, celles-ci ne sont pas sans mérite pour le dessin. On y retrouve quelques traces, légères il est vrai, mais constantes du style antique dans les draperies et les figures ; mais la composition est évidemment réprouvée par le bon goût. L'architecture pittoresque qui représente les temples qu'on y voit en grand nombre, est encore ce qui s'éloigne le moins des bons modèles, ou en conserve le mieux l'empreinte. Quelquefois même le style devient large et grandiose ; mais ces exemples sont rares. Les auteurs de ces peintures, la plupart informes, se rendent déjà justice, comme l'ont fait un grand nombre de peintres du moyen âge ; ils ont soin de peindre les noms des personnages au-dessus de leurs figures, afin

que l'on sache qui ils sont, ce qui serait difficile sans cette précaution. (1)

On voit encore à la bibliothéque de Vienne un autre manuscrit grec de Dioscoride, bien plus orné que les précédens ; tout annonce que son existence date du sixième siècle. Les sciences personnifiées y figurent sous des traits imparfaitement dessinés, des attitudes roides et monotones, ainsi que des animaux et des plantes. La princesse Julienne, fille de l'empereur, et dont nous avons déjà parlé, s'y distingue, ainsi qu'un personnage qu'on croit être Dioscoride lui-même.

En général ces peintures, sans être de beaucoup supérieures aux autres, semblent être d'un style meilleur, moins trivial et moins dégradé.

Un autre manuscrit du même siècle, et qu'on voit à la bibliothéque de Saint-Benoît, à Florence, présente des miniatures inférieures à celles dont nous venons de parler. Elles représentent la Transfiguration. Une grande roideur de dessin, point d'expression dans les figures, de la trivialité dans certaines allégories, sont le cachet de l'art dans ce siècle. S'il est quelque chose de supportable dans cet ouvrage, c'est la dispo-

(1) Cet usage s'est conservé jusqu'à nos jours dans les églises grecques, malgré le perfectionnement de l'art.

sition des groupes qui sont peu nombreux, et assez convenablement placés. Il est possible que, tout ignoble que fût cette peinture, elle ait, quant à l'invention, servi de type primitif à Raphaël, qui peut-être la vit à Florence, lorsqu'il y eut perfectionné son premier style sur les dessins de Leonardo de Vinci et de Michel-Ange, lesquels représentaient, comme on sait, les uns la guerre contre Pise, et les autres la guerre contre Milan, toutes deux faites par les Florentins. Nous ne donnons toutefois cet événement que comme conjecture; mais l'on sait que les ouvrages les plus informes, perfectionnés par les mains du génie, peuvent devenir le triomphe de l'art.

Passant de Florence à Rome, et des miniatures du cinquième et du sixième siècle à celles des septième et huitième, nous en examinerons qui représentent différens sujets, et que l'on trouve dans un manuscrit du Vatican, où est décrite l'histoire de Josué. Ce sont les guerres exterminatrices de ce prince; et il faut convenir que les figures qu'on y voit en si grand nombre, toutes agitées, toutes en action, sont assez distinctes entre elles, et que le désordre qu'introduit toujours un pinceau maladroit dans la peinture de tant d'objets, exprime assez bien la confusion qui résulte de la sanglante mêlée des

batailles. On y voit des assauts et des prises de villes, des apparitions d'anges, le transport de l'arche, et surtout le soleil arrêté par Josué, dont la stature plus élevée que celle des autres guerriers se fait remarquer, tantôt lorsqu'il est à leur tête, tantôt lorsqu'à la manière des consuls et des préteurs romains, il rend la justice du haut d'un tribunal; et surtout quand, vainqueur aussi peu généreux qu'humain, il fait attacher à des pieux fourchus une foule d'ennemis.

On reconnaît encore dans ces peintures plus d'une antique tradition de l'art en Grèce; on y voit le Père éternel, qui, tenant comme Jupiter un foudre à la main, préside du haut des nues à la lapidation, supplice également usité alors, et que subissent divers malheureux condamnés par Josué vainqueur; on voit aussi un fleuve personnifié, tenant d'un côté son urne penchée, et de l'autre des roseaux à la main. Son attitude, ni son air de tête, ne sont point sans quelque noblesse; mais la trivialité, un des caractères spécifiques de la barbarie, et un des élémens de l'art encore dans sa première enfance, abonde aussi dans la plupart des détails en tous genres de ces peintures. On y voit pourtant des chevaux dont le dessin n'est ni sans vérité, ni sans une certaine grâce.

L'art était encore loin d'avoir fait des pro-

grès, quoique plus d'un grand prince, tel que Charlemagne, ait régné à cette époque. Mais le bon goût, ce souffle vivifiant des arts, cette essence du génie qui fait partie de son existence et de sa gloire, avait fui, et tout était encore dans la langueur.

On trouve dans la même bibliothéque un menologe grec, dont la date est du neuvième ou dixième siècle, qui offre d'autres miniatures de saints illustres, de martyrs célèbres, les nativités de Jésus-Christ et de la Vierge. Comme la plupart des miniatures précédentes, elles ont été gravées avec soin dans les temps modernes. On y voit quelques détails qui ne sont ni sans dignité, ni sans grâce; mais ils sont rares, et semblent tenir moins au talent de l'artiste, qu'au hasard d'une heureuse inspiration ; car la presque totalité de l'ouvrage est d'une grossièreté qui est, osons le dire, révoltante, soit pour la composition, soit pour l'exécution. Rien n'égale surtout le mauvais goût des figures au col tors, aux yeux égarés, à la bouche de travers, et aux membres roides et droits, quoique en action. Une foule d'autres peintures appartiennent à d'autres manuscrits, et ne sont pas meilleures. Nous nous arrêterons à celles d'un Térence si connu, qui est au Vatican, et qui a été pendant quelques années à la Bibliothéque de Paris.

Le portrait de Térence, le mieux fait de toutes ces miniatures, figure d'abord au centre d'une série nombreuse de masques scéniques, indiquant des âges et des sexes différens, mais dont l'expression, il faut le dire, plus maladroite que laide, surpasse en difformité ce que la caricature admet de plus extravagant.

Ces miniatures sont divisées par scènes, comme les comédies; mais il suffit de les voir pour juger combien les artistes qui les ont peintes étaient peu capables d'exécuter de pareils sujets.

Si nous passons de ces miniatures à celles qui décorent un *Pontificat* latin qu'on voit dans la bibliothéque de la Minerve à Rome, quoiqu'elles soient du même temps, elles sont encore plus difformes, ainsi que celles d'une Bénédiction des fonts qu'on voit au même lieu.

Même difformité et même barbarie dans les miniatures du frontispice d'une Bible qui est à l'église de Saint-Paul, hors des murs. Il est rare de trouver dans les figures des traits humains. C'est en vain que les noms des principaux personnages sont écrits; on ne peut pas les reconnaître.

On y voit des chevaux qui ressemblent plutôt à des hippogriffes qu'à ces nobles animaux.

Nous osons le dire, jusqu'à la fin du dou-

zième siècle l'art des miniatures n'a produit rien de bon, et ne s'est, pour ainsi dire, soutenu que par un coloris éclatant et luxueux, où l'argent et l'or étaient prodigués. Dans ces temps, une telle magnificence passait pour de la beauté, et même du génie : tout était toléré en faveur du coloris. Il fallait dédommager, par cet éclat, des difformités qu'offrait sans cesse le dessin.

Les miniatures faites en Grèce au même temps par les artistes de ce pays, leurs premiers inventeurs, ne sont pas moins imparfaites que celles qu'exécutaient les artistes italiens dans leur patrie.

Celles des chroniques, ainsi que celles des bulles, des obituaires, ou nécrologes, ou menologes et des dyptiques.

Au treizième siècle seulement les miniatures qui ornent le Traité de fauconnerie, fait par Frédéric II, roi de Naples, signalent une sorte de lueur de goût en Italie. Les Décrétales, le Pontificat, le Nouveau-Testament, en sont tour à tour enrichis et parés, de même qu'un poëme de la fameuse comtesse Mathilde.

Celui du Dante le sera bientôt après, ainsi que le bréviaire du célèbre Mathias Corvin, roi et sauveur de la Hongrie. Tout annonce donc que cet art va se régénérer avec tous les autres arts qui touchent à leur renaissance en Italie.

D'après ce que nous venons de voir, on ne peut disconvenir que le véritable mérite de la miniature est d'avoir conservé, quoiqu'en petit, et d'une manière éminemment faible et fautive, les traces de la peinture à travers neuf siècles d'erreurs, de vicissitudes et de barbarie; et, sous ce rapport, se classant dans l'histoire de l'art, elle en fait partie intégrante, et figure nécessairement dans sa philosophie. L'on vit alors les lettres n'être pas moins les conservatrices des arts par leur morale que par leurs exemples, et l'art d'écrire devenir inséparable de celui de peindre.

Les majuscules d'un manuscrit étaient peintes des couleurs les plus éclatantes; à côté d'elles, ou plutôt dans elles, des images représentaient avec plus ou moins de fidélité les sujets traités dans les livres.

On appela en Italie *alluminare*, et en France *enluminer*, le travail par lequel on exécutait ces miniatures. Ce fut pendant plusieurs siècles une sorte de fureur que l'engoûment qu'on eut dans toute l'Europe pour cette sorte d'ouvrage. Les moines déjà reconnus pour avoir si puissamment contribué à la restauration de l'agriculture et de la musique dans divers pays, et surtout en Italie, chargés d'encourager ces peintures, que la plupart pratiquaient eux-mêmes, devinrent

naturellement par cela même les conservateurs de la peinture, et compensèrent par ces utiles et laborieux travaux les torts que plusieurs d'entre eux font à certains de leurs ordres par leur paresse et leur oisiveté.

Mais ce qui doit être remarqué comme une époque mémorable et un trait distinctif de l'utilité de la miniature, c'est que le peintre *Franco*, ami du Dante, et que ce grand poète a chanté dans son immortel poëme, habile dans l'art d'enluminer, devint le père de l'école de peinture Bolonaise dans les premières années du quatorzième siècle.

CHAPITRE VII.

De la renaissance de la peinture en Italie.

Nous avons présenté à nos lecteurs, dans les Chapitres précédens, une esquisse de l'histoire de la peinture antique. Nous avons parlé ensuite de la peinture depuis l'établissement du christianisme; et nous allons nous occuper maintenant de la renaissance et des progrès de cet art dans le moyen âge chez les Italiens.

C'est à ce peuple célèbre qu'il appartenait, non seulement de rappeler, comme nous l'avons vu dans notre Essai sur l'histoire de la musique, cet art à son ancienne splendeur, et d'y surpasser les Grecs, en inventant le contre-point, ou musique à plusieurs parties, mais de ressusciter aussi la peinture et les autres arts.

Ainsi le peuple italien était, à l'âge où nous sommes parvenus, ce que le peuple grec était à l'ancien âge.

L'opulence des états, comme celle des individus, est certainement un des moteurs, une des causes principales de l'éclat et de la splendeur des arts. Mais, nous osons le dire, elle n'en est ni la première, ni l'unique cause comme

l'affirment plusieurs écrivains qui nous ont précédé.

Il n'est pas de pays plus riche, plus opulent que l'Angleterre, cependant tous ses efforts n'ont pu parvenir à y faire fleurir une école de peinture. Tous les trésors que les princes allemands ont employés avec prodigalité pour enrichir leurs capitales de précieuses collections de tableaux et de statues n'ont point obtenu un plus heureux résultat. On pourrait citer beaucoup d'autres exemples encore, qui prouveraient, je pense, victorieusement que les beaux-arts sont plutôt une production du génie des nations, et que le génie ne se forme pas avec de l'or. Ne voyons-nous pas qu'avant le siècle de Médicis, toute l'Italie fourmillait d'artistes qui ne devaient qu'à eux-mêmes les progrès qu'ils avaient faits dans la carrière des arts? Ceux même qui furent le plus protégés jouissaient déjà d'une grande célébrité avant d'avoir obtenu la faveur de leurs protecteurs. Michel-Ange et Raphaël ne furent appelés auprès de Léon X, pour orner et embellir le Vatican, que sur une réputation justement méritée. Leonardo de Vinci ne doit pas le développement de son génie à la munificence de François Ier, qui ne le demanda que sur la renommée brillante de ses talens. Le Titien tenait déjà le sceptre des

arts, lorsqu'il fut engagé à venir peindre le monarque qui possédait alors celui du monde. Nous dirons même plus: un grand nombre d'artistes, loin de recevoir des encouragemens, des richesses et une protection spéciale, ont été toujours en butte à la calomnie, à la persécution et à la misère. Le divin Morillos, dont le génie a dispensé l'Espagne d'envier Raphaël, et qui, pendant nombre d'années, a couvert tous les temples de l'Amérique espagnole de ses chefs-d'œuvre, n'a été connu qu'après sa mort. Il suffit de nommer le Coreggio, le Dominiquin, Salvator Rosa, et de rappeler leur malheureux sort, que beaucoup d'autres ont encore partagé dans l'histoire des beaux-arts.

Peut-on après cela croire que l'opulence et les richesses soient la *première* et l'*unique* cause de l'éclat des arts? Nous ne nions cependant pas qu'elles ne soient un puissant motif, et une des causes du développement du génie et des talens, par les facilités et l'indépendance qu'elles leur procurent. (1)

---

(1) Les états opulens offrent aux hommes de génie des ressources qu'ils ne peuvent trouver dans des états pauvres : aussi les voyons-nous porter ailleurs les produits de leurs travaux, et leurs talens, lorsqu'ils sont développés.

On devient peintre comme on est poète, presque à son insu, et par cette force irrésistible du génie, qui nous entraîne dans une carrière inconnue, sans calculer ni les ressources ni les obstacles.

Nous avons déjà vu l'histoire des arts dans la Grèce, et comment dans ses colonies et les royaumes opulens de l'Asie, s'établit une autre école de peinture, qui fut la rivale de l'école connue sous le nom d'*Hellénique*, et à qui l'antiquité doit les chefs-d'œuvre immortels dont les faibles copies ou de vaines imitations nous sont parvenues pour nous inspirer de plus grands regrets. (1)

Dans le moyen âge, dans les onzième et douzième siècles, l'Italie commençait à peine à sortir de cette léthargie où elle avait été plongée par les invasions des Barbares et les malheurs qu'elle avait éprouvés. La position admirable de cette belle péninsule y ramenait l'opulence, surtout avant que les Portugais eussent doublé le cap de Bonne-Espérance. La fertilité de son sol, la

(1) On ne peut disconvenir que l'Italie devint pour les arts ce que la Grèce fut pour eux dans l'antiquité. On ne peut disconvenir non plus que l'Italie n'ait été dans le moyen âge ce qu'Alexandrie était du temps des Lagides. Enfin d'où serait venu la principale fortune des Médicis, si ce n'est par le commerce?

beauté de son climat, l'absence même des malheurs, en développant de nouveau les talens, l'esprit et le génie de ses habitans, ramenaient un âge heureux, et en même temps la gloire de faire renaître les sciences et les arts.

Venise, riche comme le fut jadis Athènes, et par les mêmes causes qu'elle, le commerce et la liberté, maîtresse ou plutôt l'épouse des mers, était alors pour l'Europe ce qu'est aujourd'hui l'Angleterre pour l'univers. Dans ces temps de prospérité, elle voulut embellir ses temples, ses monumens, par ses relations commerciales avec la Grèce; elle appela pour cet objet des peintres, qui n'étaient peintres que par ces traditions éloignées qui font que l'art conserve tout ce qu'il a d'imparfait, et rien de ce qui faisait autrefois sa gloire. (1)

Ces hommes, qui étaient moins des artistes que des artisans, dûrent, comme nous l'avons dit,

---

(1) Rien de plus barbare, en effet, que les peintures de ces prétendus artistes, dont on trouve encore un grand nombre en Italie. Dessins roides et anguleux, draperies plus roides encore, sans grâces et sans plis, coloris faux, expression de figures sans noblesse et sans vérité; ignorance des lois de la perspective et des accessoires, ainsi que des principes de l'art: voilà tout ce qu'on trouve dans les ouvrages des peintres grecs à cette époque; et c'est à eux cependant que l'on veut attribuer la renaissance de cet art.

décorer des temples et des palais. Ils y mêlèrent les restes barbares de leur art à beaucoup d'or et de magnificence, et on voit encore de nos jours dans l'église de Saint-Marc les peintures de ce temps. Quelques uns même d'entre eux firent des tableaux; *et c'est de là,* disent des auteurs célèbres, *que la semence féconde de la peinture fut dès ce moment jetée en Italie.* (1)

Malgré tout le respect que nous devons à des autorités aussi puissantes, nous ne pouvons nous abstenir de faire quelques objections à une décision selon nous si injuste.

Comment en effet peut-on croire que les Italiens soient redevables de leur première tentative dans l'art de peindre à cette poignée de Grecs, qui n'étaient dans le fait que des mosaïcistes, comme le prouvent leurs ouvrages, et que les Vénitiens appelèrent chez eux au commencement du onzième siècle? Rapporter à une époque aussi éloignée, à des essais aussi informes, l'origine des beaux-arts en Italie, c'est déshériter le génie en faveur de l'ignorance. En admettant leur arrivée comme l'époque de la restauration de la peinture en Italie, comment expliquer ce laps de temps de plus d'un siècle qui s'est écoulé depuis leur arrivée jusqu'à l'établissement des écoles de

(1) *Voyez* Vasari.

Toscane? Si l'Italie et ses habitans avaient été inspirés par leurs ouvrages et leur exemple, la renaissance de la peinture aurait été spontanée de toute part, le génie se serait tout à coup développé, comme il se développa au treizième siècle. Rappelons-nous maintenant qu'au commencement du onzième et même dans le douzième tout était encore en léthargie, et que peu de symptômes annonçaient le réveil de l'esprit humain qui était destiné à parcourir avec tant d'éclat la carrière des arts et des lettres.

Après la chute de l'empire, les habitans de ces malheureuses contrées avaient vécu dans un tel état d'asservissement et de misère, *qu'il ne leur était resté d'yeux que pour pleurer*. Pourquoi rejetterions-nous l'idée que les Italiens sont devenus peintres par eux-mêmes; que, rendus au bonheur, à l'indépendance et à l'aisance, ils ont été inspirés par la beauté du ciel, par les rians tableaux de leur nature inerte et les formes heureuses de leur nature animée, et que c'est à cette douce influence qu'ils doivent le développement primitif de leur génie dans tous les arts d'imitation? C'est sans contredit, comme nous le dirons ailleurs, de l'école de Florence que date l'histoire des arts en Italie: or Cimabuè et Giotto ne parurent que dans le treizième siècle, c'est à dire plus de deux cents ans après l'arrivée des

peintres grecs à Venise, et lorsqu'il ne pouvait plus rester de traces de leur influence, s'il est vrai même qu'ils en aient jamais exercé. D'ailleurs, quels moyens auraient pu avoir ces deux grands hommes, de voir et d'étudier le pinceau de ces Grecs à Venise, dans un temps où tout lien était brisé, toute relation interrompue entre ces républiques, qui s'étaient élevées sur les débris de l'empire, et existaient partagées d'opinions, et mutuellement animées les unes contre les autres par le sentiment de la jalousie et de la haine la plus invétérée? De plus, qu'avaient-ils besoin d'aller à Venise chercher ces modèles, quand le midi de l'Italie leur en offrait du même temps, dans l'ancienne Grande-Grèce, qui étaient, il est vrai, d'un goût non moins bizarre et gothique, aucun des ouvrages antiques des grands peintres n'ayant été respecté par le temps? On savait seulement par tradition que Zeuxis, Parrhasius, Polygnote, avaient existé; mais on avait tellement exagéré leurs talens, que probablement les détails de leur vie appartiennent plutôt à la fable qu'à l'histoire.

Voilà tout ce qui existait de l'ancienne école à l'apparition des Giunta, des Cimabuè et des Giotto: peut-on donc en conclure qu'ils suivirent l'exemple des Grecs, dont le souvenir seul pouvait avoir quelque influence sur leur génie?

Mais en ôtant aux Grecs modernes la gloire d'avoir fait naître la peinture en Italie, nous sommes bien loin de vouloir leur en ravir une plus grande, celle d'avoir contribué à son développement et à son perfectionnement dans les siècles suivans. Ce sont sans contredit les statues grecques, ces beaux modèles de l'art et de la nature, qui ont fixé le génie des grands maîtres de l'école Italienne, et les ont préservés de ces aberrations, si fatales aux autres écoles, lesquelles, dès le commencement, ont pris une fausse direction.

L'Italie était couverte d'Etats florissans, malgré toutes leurs dissensions et leurs guerres intestines. Gènes rivalisait avec Pise, qui, à proportion, n'était pas moins opulente que Venise. D'un autre côté Florence et Milan qui possédaient le commerce intérieur de la péninsule, si riche dans tous les temps par ses productions, étaient à juste titre les rivales des républiques maritimes, et toutes ces cités devinrent successivement à l'envi les protectrices et les rémunératrices des arts.

Si nous joignons à tous ces biens, cette circonstance unique dans l'histoire, d'avoir été le centre des rapports religieux de toutes les nations chrétiennes de l'Occident, puisque c'est dans son sein que le chef suprême de cette religion

fixa sa résidence, établit son siége, et fit la capitale de son empire de celle qui l'était autrefois du monde, on découvre par cet aperçu les causes de la suprématie des Italiens dans les arts et dans les sciences, car leur intelligence, leur esprit, leur génie, furent toujours à la hauteur des faveurs de la fortune.

Cependant l'Italie ne profita qu'assez tard de toutes ces causes de prospérité; et comme si, par une compensation dont les lois éternelles ne sont pas moins applicables aux nations qu'aux individus, elle devait en acquitter le prix par de longues souffrances, ses biens même ne cessèrent, comme on sait, d'appeler chez elle les Barbares, avides d'or et de vengeance. On dirait qu'elle devait endurer tous les maux destinés à la terre, tandis qu'elle était en possession de toutes les faveurs du ciel. Il fallait qu'après avoir mis le monde aux fers, elle en devînt à son tour l'esclave; et ce ne fut qu'après plusieurs siècles (1) de la plus horrible des domi-

(1) Il n'est sans doute aucun pays en Europe qui ait enduré tant de maux de tout genre que l'Italie, soit dans le moyen âge, soit dans l'ancien; car les Romains eux-mêmes y appelèrent toutes les calamités pendant la république et pendant l'empire. Elle souffrit de leurs guerres intestines ainsi que des guerres étrangères,

nations, qu'à l'aide de la religion, des arts et de la liberté, c'est-à-dire des trois plus grands mobiles du cœur humain, elle put respirer,

---

lorsqu'Annibal ravagea pendant si long-temps l'Étrurie et surtout le Picentin et la Pouille. Les factions de Sylla, de Marius, de Carbon et de Cinna, et les horreurs des deux triumvirats, la désolèrent : mais la triple invasion des Barbares sous Attila, Albin et Alaric, furent des fléaux réels qui l'abîmèrent. Les guerres civiles des Guelphes et des Gibelins, et de leurs nombreux partisans, qui armaient les villes, les bourgs, et jusqu'aux hameaux de l'Italie, les uns contre les autres, semblent faire le pendant des maux qu'elle souffrit du temps de Rome sous Octave, Antoine et Lépide ; et ce qui y mit le comble, fut la féodalité qui étouffa la liberté dans Milan, dans Bologne, dans Florence, et dans plusieurs autres villes. Le génie italien, aussi fécond en idées heureuses et créatrices que ce pays l'est en végétaux nouriciers, subjugua l'âme de ses princes, par l'ascendant de l'amour-propre et de la gloire, et la puissance du luxe que dispensaient les républiques de Gênes, de Pise, et de Venise ; et les arts, secondés par les papes, qui sentirent la nécessité de leur donner de l'influence, sortirent de leur tombe.

C'est ainsi que le don du génie, fait par le ciel à certains hommes, fut toujours utile à la terre, pour consommer l'œuvre de la civilisation, et qu'après les temps d'ignorance et d'erreurs, de crimes et de barbarie, les arts, qui sont le plus doux de ses produits, redeviennent les premiers bienfaiteurs de l'humanité.

comme les Grecs après les désastres des temps héroïques et les invasions des Barbares et des Perses : elle jouit seulement alors de la fécondité de son sol et de son industrie, qu'elle répandit d'une main libérale sur toute l'Europe.

Dans les Chapitres suivans nous ferons connaître à nos lecteurs les principales écoles de peinture qui se sont formées en Italie. Nous leur ferons connaître en même temps les grands maîtres qui ont illustré chacune de ces écoles, et nous indiquerons leurs chefs-d'œuvre et leurs principaux ouvrages; mais nous ne saurions recourir pour cet objet à une meilleure autorité, et puiser à de plus abondantes sources qu'en suivant non seulement le plan adopté par le savant Lanzi dans son Histoire de la Peinture, mais en nous référant à ses jugemens, tant sur les peintres du premier ordre que sur ceux du second, et sur les premières et secondes écoles. Il serait impossible en effet de mieux tracer la peinture depuis sa renaissance, et d'en mieux faire connaître les travaux immenses et les nombreux chefs-d'œuvre.

CHAPITRE VIII.

De la Peinture en Italie depuis sa renaissance.

ÉCOLE DE FLORENCE.

Un des artistes qu'on doit considérer comme un des premiers fondateurs de l'école de peinture nouvelle, et qui se fait remarquer dans le douzième siècle, est *Giunta de Pise* (1). C'est dans l'église appelée *degli Angeli* (des Anges) qu'on voit de nos jours encore un Christ sur la croix, et cet ouvrage est celui qui est le mieux conservé de cet artiste. Ce tableau est du commencement du douzième siècle.

Déjà dans cette peinture, une des premières de l'art renaissant, on remarque, comme dit le judicieux et éloquent Lanzi dans son Histoire de la Peinture, malgré la sécheresse du dessin, une étude fidèle du nu, une expression de

(1) Né à Pise. Les traces de son existence datent de 1210 à 1236, selon Morrona.

douleur touchante, et des plis dans les draperies, supérieurs aux ouvrages mercantiles de ces Grecs ignorans venus de Constantinople en Italie. Ce que les Italiens appellent *impasto* des couleurs (heureuse expression qui n'est traduisible en français que par une longue périphrase), est fort, moelleux et substantiel dans ce tableau. Les chairs sont, il est vrai, un peu noires ou bronzées; mais elles ressortent cependant par le clair-obscur, dont on voit les premiers indices. Giunta alla dans la ville d'Assise travailler à d'autres peintures.

Cimabuè ne paraît que quarante ans après lui (1). C'est en 1265 que ce véritable créateur de la peinture moderne alla dans Pise peindre le tableau de Saint François; et quoique Sienne comptât depuis l'an 1221, *Guido* (2) au nom-

---

(1) Giovanni Cimabuè, ou Gualtieri, naquit en 1240, à Florence, et mourut en 1300. Son tableau de la Vierge fut porté en solennité par les chefs du gouvernement de la république, et fut accompagné par le peuple de Florence tout entier à l'église pour laquelle il était destiné.

(2) *Guido* est né dans cette ville dans le treizième siècle.

Berlinghieri est né à Lucques en 1235. *Voyez* Bettinela.

Bartolomeo, né à Florence, florissait dans le treizième siècle. *Voyez* de Lami.

bre des nouveaux peintres, *Lucques Bonaventure Berlinghieri*, auteur d'un tableau peint dans un château près de Modène, ouvrage des plus considérables de ces temps, et *Florence Bartolomeo* qui peignit l'image de la Vierge dans l'église des Servi, et qu'il n'y eût pas une des villes de la Toscane qui n'eût déjà un peintre dans ses murs, c'est à Cimabuè cependant que se rattachent tous les souvenirs de la fondation de la grande école de peinture italienne moderne, de laquelle toutes les autres sont sorties.

Giovanni Cimabuè ne fut pas seulement peintre, il fut encore architecte; et comme tel, il annonçait le génie en quelque sorte universel de Leonardo de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël lui-même. Disciple de Giunto de Pise, selon toutes les probabilités, il surpassa son maître, qui lui-même s'était élevé au-dessus de ses contemporains et des Grecs du Bas-Empire, artisans plutôt qu'artistes, qui arrêtaient plutôt l'essor de l'art que de l'agrandir; et ce fut lui (1) qui par ses talens et son génie fit dis-

(1) Les artistes grecs du moyen âge, si tant est qu'on doive leur donner ce nom si honorable, ont été aussi médiocres, pour ne pas dire nuls, que leurs ancêtres furent illustres dans l'ancien. On ne cite pas, soit en Italie, soit même à Constantinople, un ouvrage célèbre d'eux, ni dans

paraître sous l'éclat du pinceau national régénéré, celui de ces grossiers *maniéristes*.

Cimabuè consulta la nature dans les imitations qu'il en fit. Il corrigea le dessin, anima ses figures, soigna le premier l'accessoire des draperies et leurs plis qui, bien disposés, produisent un si grand effet dans la peinture; il plaça les têtes de ses personnages de manière à en varier les airs, à en diversifier les poses. Ses vierges ne sont pas belles, ses anges offrent tous à peu près les mêmes formes; mais les têtes des hommes dans ses tableaux, fières, dit Lanzi, comme le siècle où il les peignit, portent toutes l'empreinte du plus grand caractère. Celles des vieillards surtout ont quelque chose

---

la peinture, ni dans les autres arts, si ce n'est la statue colossale en bronze, représentant, à ce qu'on croit, l'empereur Héraclius, et qu'on voit dans Barlette, une des principales villes de la Pouille. Encore cet ouvrage porte-t-il l'empreinte d'un talent qui, après avoir été si éclatant, est tombé dans le lourd, le défectueux, et n'a non seulement plus rien du beau idéal, mais exprime mal la vérité de la nature. Il est aisé de voir la cause d'une telle détérioration d'esprit et de génie : elle est la même qui a fait de plusieurs autres peuples jadis célèbres, des peuples sans illustration. Cependant on trouve encore de nos jours des grands artistes en Italie, tandis qu'il n'en est plus dans toute la Grèce : à quoi attribuer cette différence, si ce n'est au joug des Barbares qui opprime cette dernière contrée ?

de sublime, dont l'expression ne parut pas moins frappante qu'elle était nouvelle, et que ses successeurs n'ont pu porter plus loin que lui. C'est ainsi qu'Ennius ébaucha, dit encore l'historien que nous venons de citer, les portraits héroïques des Romains, en attendant que Virgile vînt rendre à leurs traits toute leur pureté et leur gracieuse noblesse.

Les fresques de Cimabuè, représentant des traits de l'Ancien et du Nouveau-Testament, peintes dans la cathédrale de la ville d'Assise, annoncent que Cimabuè est à l'Italie ce que Cimone fut à la Grèce. Vigoureux est son coloris, et grandiose est son dessin; il laisse aussi loin derrière lui les peintres routiniers de la Grèce, que l'ignorance l'est du savoir et l'instinct du génie; il est enfin le Michel-Ange de son temps, tandis que Giotto, qui le suit, en est le Raphaël.

Il y a toujours dans la vie des artistes célèbres, des choses qui sont aussi extraordinaires que l'est leur talent, tout devant être en harmonie dans la nature. Ces choses se font surtout remarquer dans leur enfance ou dans celle de leur art.

Giotto di Bondoni (1), disciple de Cimabuè,

---

(1) Appelé par les uns *Angiolotto*, et par les autres

naquit dans le même pays que son maître. Le hasard en fit un simple pasteur, et la nature un grand peintre ; tôt ou tard elle corrige les écarts du sort et les torts de la fortune. Il dessinait sur l'argile molle des champs, avec le bâton dont il dirigeait son troupeau, les béliers, les bœufs qui le composaient; et un jour qu'il venait d'achever le dessin d'une de ses plus belles brebis qu'il avait esquissé sur une pierre, Cimabuè se trouvant à passer, fut frappé de la fidèle ressemblance qu'il y avait entre l'image et le modèle. Il demande à parler au père du jeune homme; le voit; lui dit que son fils en changeant d'état peut n'être pas seulement utile à lui-même, mais à son père et à son pays. Enfin il obtint de lui d'avoir son enfant sous sa tutelle. Il l'emmène à Florence, lui enseigne son art, et en fait bientôt d'un disciple ignorant le meilleur et le plus utile des maîtres dans l'art qu'il professait lui-même.

Giotto imita d'abord la manière de Cimabuè; mais non content de marcher sur ses traces, il le devança. Le tableau de l'Annonciade,

---

Ambrogiotto, d'où, par contraction, on a fait Giotto. Ce peintre naquit à Vapignano, dans le Florentin, en 1276, et mourut en 1336, selon le Vasari. Il portait aussi le nom de Bondoni, qui était celui de son père.

un de ses premiers ouvrages, présente encore un dessin roide, un coloris sec, une ordonnance sans symétrie ; mais bientôt dans les ouvrages qui lui succèdent, l'intelligence et la grâce se font sentir, le dessin devient plus arrondi et plus pur dans ses lignes et ses contours, le coloris plus vif et plus moelleux. Les mains oblongues, les pieds encore pointus de ses personnages, les yeux effarés, nés du pinceau des Grecs, expriment à propos des passions calmes ou agitées ; et dès lors l'Italie moderne posséda des monumens dignes de la peinture antique.

La supériorité du talent de Giotto sur Cimabuè était même connue de son temps, et le Dante exprime cette supériorité dans ces beaux vers :

Credea Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha
Giotto il grido ;
Si che la fama di colui oscura.
(*Inferno*).

Giotto ayant de la grâce dans le dessin et dans la composition, de toutes les qualités celle qui s'approche le plus de la perfection, on le considère comme le prince de la peinture de la première époque. On sait que Benoît IX, voulant appeler des peintres de Florence, son envoyé fut trouver Giotto, et lui demanda un de

ses tableaux, pour l'expédier au saint père, afin qu'il se décidât dans son choix. Giotto pour toute réponse traça aussitôt un simple cercle, d'une main aussi ferme qu'habile. Cette réponse fut dignement interprétée par le pontife, et Giotto fut appelé à Rome.

Contemporains de Giotto et du Cimabuè, et leurs émules sans jamais avoir été leurs égaux, *Guido Gaddi*, intime ami du premier, et son imitateur, *Ugolino de Sienne* et *Oderigi d'Agubbio*, célèbre par les vers du Dante, *Arnolfo di Lupo* et *Tafi*, augmentent les maîtres nombreux de la nouvelle école, parmi lesquels on remarque encore le *Buffamaluo* et *Andrea Orcagno*, à la fois sculpteur, peintre et architecte.

Nous ne citerons pas les nombreux disciples que fit Giotto. On sait qu'un grand maître s'illustre toujours doublement dans les arts, et par les ouvrages qu'il produit, et par les élèves qu'il sait faire. Nous signalerons seulement les progrès de l'école Florentine sous ces néophytes, dont la plupart furent dignes, par leurs talens, de la renommée de leurs maîtres.

Ils debarrassent leur art des langes du berceau. La perspective, cette partie si importante de la peinture, et sans laquelle il n'y aurait ni premier, ni second plan dans un tableau, et le clair-obscur, sans lequel il n'y aurait ni jeu,

ni mouvement dans les personnages, firent des progrès rapides.

Pietro della Francesca (1), en faisant usage, à l'instar des Grecs, de la géométrie appliquée à la peinture, est, on peut le dire, le père de la perspective, ainsi que *Brunelleschi*. (2)

Benedetto di Mujano, le *Masaccio*, et le *Murolino* (3), sont les créateurs du clair-obscur, ainsi que *Filippo Lippi* et ses disciples.

---

(1) *Pietro della Francesca* était né dans la petite ville de Borgo di S. Sepolcro, dans le quatorzième siècle. Il mourut en 1484, âgé de quatre-vingt-six ans. Il s'appelait aussi du nom de son frère, Pietro Berghen.

(2) *Brunelleschi* était Florentin, et mourut âgé de soixante-neuf ans, en 1446. Il fut un des créateurs de l'architecture en Italie, comme nous verrons dans l'ouvrage qui concerne cet art, et où nous en parlerons avec plus de détail.

(3) *Benedetto Mujano*, né à Florence, mort en 1498.

Masaccio, né à S. Giovanni, près de Florence, en 1401, mort âgé de quarante-deux ans, en 1443.

Murolino fut surnommé *Panicule*, parce qu'il était né dans cette ville du territoire de Florence. Mort à l'âge de trente-sept ans seulement, en 1415 (*Voy.* Baldinucci), cet artiste est un de ceux dont le trépas coûta les plus justes regrets à l'Italie. Mort dans la fleur de l'âge et du talent, il apprit le premier à supporter les pertes irréparables et nombreuses que firent les arts en la personne de grands peintres qui, comme lui et Raphaël,

Arrêtons-nous un moment au Masaccio, qui, comme l'a dit Raphaël Mengs, fait époque dans la peinture, et a place, le premier, parmi les maîtres qui lui ouvrirent une nouvelle carrière : *Le cose fatte innanzi a lui si possono chiamar dipinte*, dit le Vasari, *e le sue, vive, veraci e naturale, fan che ne un maestro di quella eta si accosto a moderni quanto costui.*

Les ouvrages immortels de Ghiberti et de Donatelli, bien que du domaine de la statuaire, formèrent le fond du beau talent du Masaccio. Il apprit la perspective de Brunelleschi ; et c'est par là que ce talent précoce contribua puissamment aux progrès de son art. L'ouvrage le plus beau du Masaccio est son tableau de l'Église des Carmes, dans lequel déjà les airs de tête sont dans le goût de Raphaël, et dont l'expression est si parfaite, que *l'âme n'est pas moins peinte que le corps des personnages*, comme le dit encore Mengs, que l'on ne saurait trop citer.

Le naturel et l'art le disputent ensemble dans la figure si justement vantée qu'on voit dans la chapelle de Saint-Pierre, laquelle semble trembler de froid, selon l'expression de Lanzi.

---

descendirent dans la tombe, lorsque leur génie et leur savoir promettaient encore une foule de chefs-d'œuvre.

Le Masaccio parvint à toutes les hauteurs du talent, sans avoir imité personne. Son coloris est vrai, varié, tendre, harmonieux. Le relief de ses personnages atteint l'illusion la plus complète.

Les peintures de cette chapelle ne furent point achevées par cet artiste, dont on croit que le poison termina la vie; mais celles qu'on y admire encore ont servi de modèle au Perugino, à son immortel élève, et à tous les maîtres les plus célèbres de l'école Florentine. Les premiers peintres de ce temps avaient conservé encore le style des peintres du moyen âge, de ce goût gothique et dur, des ornières duquel il appartenait au génie seul de les tirer.

Le Massolino et le Masaccio furent, comme nous l'avons vu, son interprète; les tableaux du dernier furent les meilleurs de ce temps pour le naturel et la vérité.

Quoique le Masaccio devance d'un siècle Raphaël, la vieille école, que les Italiens désignent sous le nom de *Schola antica*, touche à sa fin. La sécheresse du coloris de ses maîtres disparaît devant le moelleux de celui de la nouvelle école; la roideur de leur dessin, devant les contours plus arrondis de leurs successeurs; et la peinture à l'huile, dont la découverte signale doublement cette mémorable époque, présage à

l'école nouvelle le brillant éclat qu'elle va jeter dans le siècle suivant.

Tandis que les arts, et plus particulièrement la peinture, prenaient l'essor immense par lequel ils commencèrent à briller en Italie, au temps dont nous parlons, Rome chrétienne qui touchait au comble de sa puissance, méditait de s'emparer de l'éclat qu'ils allaient jeter et de se l'attribuer.

Sixte IV, après avoir érigé dans le Vatican la chapelle qui porte son nom, appela de la Toscane les héritiers de Massolino, de Lippi et de Masaccio (1) : les Botticelli, le Guirlandajo, le Rocelli, Lucca di Cortona, Bartolomeo d'Arezzo, les derniers maîtres de l'an-

---

(1) *Lippi* était né à Florence en 1400, et mourut en 1469. Il était fils de Filippo Lippi. Nous aurons encore occasion d'en parler.

Sandro Filippo Botticelli, né en 1437, mourut en 1515. (Vasar. t. I, p. 73 et 106.)

Les *Guirlandajo* étaient trois frères nés à Florence dans le quinzième siècle.

Nicolo Rocelli, de Ferrare, florissait en 1568. *Voy.* Baruffaldo, tome V, page 228.

Lucca di Cortona, né dans la ville de ce nom, dans le même siècle que le précédent.

Bartolomeo d'Arezzo, né dans cette ville, et dans le même temps.

cienne école. Ils peignirent, les uns dans une partie de la chapelle, l'histoire de Moïse; dans celle du côté opposé, l'histoire de Jésus-Christ.

Le pontife connaissait peu les arts, mais il aimait la gloire, qui n'honore pas moins les princes théocratiques que les autres. Il choisit le Botticelli pour directeur de ces travaux. Si le pinceau de cet artiste eût été plus aimable, il eût égalé celui de Mantégna, qui se signalait déjà dans une école dont nous parlerons bientôt. Le petit tableau dans lequel, à l'imitation d'Apelle, cet artiste peignit allégoriquement la Calomnie, est, selon le Vasari, un chef-d'œuvre, ainsi que l'Assomption, tableau fait pour l'église de Saint-Pierre-Majeur, et rempli de figures, jugées toutes dignes, par leur beauté, des plus grands maîtres. Le Guirlandajo est le second peintre qui se distingua dans cette chapelle, par une simplicité dans les contours, une grâce dans les manières, une variété d'idées et une facilité qui annoncent en lui le génie le plus précoce et le maître de Michel-Ange. Il fut le premier qui, parmi les peintres florentins, sut, en employant à propos la perspective, donner de la profondeur à ses tableaux, et disposer savamment ses compositions. Cet artiste, auquel la gloire était réservée de former un des plus grands peintres, fut le pre-

mier aussi à débarrasser le costume de ses personnages de ces draperies épaisses, dont les vieux maîtres n'avaient cessé de les surcharger; ils croyaient faire beaux leurs tableaux, en les rendant riches. Le Rosselli n'égala point ses concurrens par le dessin, qu'il n'avait point aussi pur, et cependant il plut au pape, qui le récompensa par-dessus tous les autres, parce qu'il avait brillanté son ouvrage de ces ornemens d'or, qu'avec raison le Guirlandajo avait exclus du sien.

Aucun autre des peintres florentins, si l'on en excepte ces artistes, ne fut appelé alors à l'honneur de peindre la chapelle de Sixte; mais Pietro et Antonio Pollajoli (1), statuaires et peintres en même temps, ne tardèrent pas à venir de Florence exécuter en bronze les tombeaux de Sixte, et peindre des tableaux qui soutinrent la réputation qu'avaient acquise leurs prédécesseurs.

Lucca Signorelli de Cortone (2), disciple de Pietro de la Francesca, artiste dont le pinceau est plein d'expression et d'esprit, l'un des premiers peintres toscans qui soumirent

---

(1) Il sera spécialement question de ces artistes dans l'ouvrage consacré à la sculpture.

(2) Signorelli était né à Cortone en 1440. Il mourut en 1521.

leurs dessins aux lois de l'anatomie, peignit dans cette chapelle Moïse avec Séphora, et la Promulgation de la vieille loi. Il s'y surpassa lui-même, et ajouta à la gloire d'avoir été un des premiers maîtres de ce temps, celle d'avoir fait les meilleurs élèves.

Tels furent les travaux de l'école florentine au commencement du quinzième siècle, et tels furent ses principaux maîtres.

La nature, objet d'imitation de tous les arts, comme nous l'avons vu, a trouvé plus d'un heureux imitateur dans ces peintres. Les figures de leurs tableaux respirent pour ainsi dire, elles vivent; nous sommes encore aujourd'hui étonnés de leur expression. Il semble qu'elles nous regardent, qu'elles nous observent, qu'elles veulent entrer en conversation avec nous, lorsque nous les contemplons; mais il restait à perfectionner le dessin, à varier la composition, à donner plus d'aisance, plus de facilité au pinceau. L'époque s'approche où la peinture va s'embellir de véritables chefs-d'œuvre, où cet art va passer de son adolescence dans son âge adulte, et tout annonce les maîtres immortels qui vinrent marquer du sceau du génie les jours mémorables de son perfectionnement.

Un brillant coloris n'est point le partage de l'école florentine, ni l'art de bien disposer

les draperies; mais aucune ne la surpasse pour l'exactitude dans le dessin, la vérité de l'expression des figures, la science et l'habileté de la composition; et nous voici au moment de signaler ses plus grands maîtres.

CHAPITRE IX.

Continuation de l'École de peinture de Florence.

Les grands maîtres de cette école, et dans ce siècle, sont Leonardo da Vinci, Michel-Ange et Andrea del Sarto.

A ces noms révérés par tous les amis des arts, comme à ces drames, dont l'intérêt, toujours croissant au théâtre, devient plus fort au dénouement, nous sentons l'admiration s'emparer de nous; et le désir de faire connaître ces grands hommes et leurs ouvrages est ce qui nous occupe tout entier.

Leonardo da Vinci (1) est le premier de cette élite par l'ancienneté, peut-être même par le génie. C'est de lui dont nous allons d'abord entretenir nos lecteurs.

Fils d'un notaire, ce peintre reçut en naissant, de la nature, autant de qualités éminentes qu'elle en refuse ordinairement à la foule des autres hommes. Aux beautés du corps il joignait

(1) Né en 1452.

celles de l'âme; à la rectitude de l'esprit, la plus belle des imaginations; de sorte qu'il n'était pas moins appelé à briller dans toutes les sciences que dans tous les arts : les mathématiques, la musique, la poésie, sa fermeté morale et la force de sa tête, la peinture et la sculpture même, tout prouve l'universalité de son génie. Ajoutez qu'il possédait une grâce séduisante dans ses traits, ses gestes et sa voix; que, pareil à l'un de ces enchanteurs dont la féerie rappelle les prodiges, il ne plaisait pas moins aux étrangers qu'à ses concitoyens, aux peuples qu'aux souverains, ce qui est démontré par la bienveillance et l'amitié que lui voua entre autres François 1er.

Le Verrochio fut son maître. Il le désespéra par sa précoce habileté. Le disciple força sans le vouloir son maître à quitter le pinceau pour le ciseau. Le Verrochio se fit sculpteur, honteux de voir son élève l'atteindre dès le commencement de sa carrière.

Le jeune artiste eut d'abord deux manières. Dans l'une, le coloris est chargé d'ombres, afin que le clair qu'il lui oppose soit plus brillant et plus fort; mais l'autre, plus savante et plus pure, sait ménager ces oppositions par la douceur et la grâce des demi-teintes. Le dessin chez lui n'est pas moins correct qu'il est élégant;

l'expression de l'âme semble jaillir de son pinceau. Tout est beau, grandiose dans ses accessoires, ses figures, ses personnages. Les champs, les palais, les cabanes, tout sert d'ornement à ses tableaux; mais ce qu'il y a de plus beau, ce sont les airs de tête de ses figures, de la bouche desquelles s'échappe un sourire qui semble être celui du printemps lorsqu'il rajeunit la nature! Ses défauts cependant sont quelque timidité dans les traits terminans, et d'autres imperfections légères de style.

Le tableau représentant Méduse, et celui de la Madeleine du palais Pitti, à Florence; un autre représentant le même sujet, au palais d'Aldobrandini à Rome, et le fameux Cenacolo ou la *Sainte-Cène*, du couvent des Grâces, à Milan, sont des chefs-d'œuvre de ce peintre, et ce dernier l'est sans contredit de la peinture. (1)

L'Italie est fière d'avoir donné le jour à l'au-

---

(1) Qui ne sait que ce chef-d'œuvre a succombé, moins sous le poids du temps, que par les atteintes des hommes, dont l'ignorance et la barbarie rappellent ces soldats du connétable de Bourbon, qui endommagèrent des tableaux de Raphaël dans Rome! Grâce à la gravure et à la mosaïque, ce monument, qui fit la gloire de l'Italie, nous est conservé; partout on en trouve de sublimes copies.

teur d'un pareil ouvrage, que le temps, de ses mains cruelles, vient de lui ravir.

Les principaux élèves de Vinci sont Lorenzo Credi (1), Antonio Sogliani; et parmi ses imitateurs on distingue le Bugriarsani.

Passer de Leonardo da Vinci à Michel-Ange, n'est point une transition brusque ni déplacée, puisque l'un et l'autre ont été de grands artistes; mais l'un, à la fois brillant et gracieux, présente cependant une opposition tranchée avec celui qui, comme le Dante, créa de son pinceau et de son ciseau ce que la nature eut de plus fier et de plus mâle, et l'art de plus hardi et de plus grand! Tous les deux annoncèrent dès leur berceau la vocation du génie. Vinci fit abandonner, comme nous l'avons vu, le pinceau à son maître Verrochio, lorsqu'il fut à peine entré comme disciple dans son atelier, et Michel-Ange rendit par ses talens le sien jaloux (2), au point que ce dernier, craignant, non sans raison, d'être surpassé par son propre élève, lui persuada d'em-

---

(1) *Lorenzo Credi Sciarpelloni*, né à Florence, mort en 1531.

Sogliani, né à Florence, mort à cinquante-deux ans; il travaillait à Pise en 1530.

Bugriarsani, né à Florence, est mort en 1556.

(2) Le Guirlandajo.

brasser la sculpture au lieu de la peinture, et c'est à cette supercherie que l'Italie doit le plus grand de ses statuaires !

Comme Leonardo, cet artiste naquit avec tous les talens. Poète, il lit les vers du Dante, et les imite avec succès.

Appelé dès sa jeunesse à la cour de Laurent de Médicis, il y est regardé autant comme un parent que comme un artiste. Il mange à la table du prince, avec ses enfans, avec les Poliziano, et une foule d'autres savans, qui, loin d'être les courtisans de ce souverain, si justement surnommé le Magnifique, étaient les véritables grands de sa cour; et c'est de cette académie que sortit le géant de la peinture et de la sculpture. Robuste et mâle dans son dessin, il est vigoureux, quoique un peu sec dans son coloris; il est étonnant dans les attitudes de ses personnages, et plein de vivacité et de fierté dans sa touche; et si quelquefois il est dur, il est toujours surprenant. Il ne meut pas son crayon ou son pinceau, encore qu'il joue avec l'un ou l'autre, sans produire des effets jusqu'alors inconnus dans l'histoire des arts.

Il avait le compas dans les yeux aussi bien que dans la main, et le dessin est chez lui, dit Lanzi, infaillible dans toutes ses parties.

L'Arioste le vante également comme peintre

et sculpteur; mais le Condivi et plusieurs autres préfèrent son ciseau à son pinceau. Le Moïse placé près du sépulcre de Jules II, le Christ placé dans l'église de la Minerve, la statue de la Piété et celles des Médicis placées sur leurs tombeaux à Florence, l'ayant élevé au niveau des grands statuaires de l'antiquité, déposent en faveur de ce dernier témoignage.

Un des chefs-d'œuvre de cet artiste sont les cartons de la guerre de Pise, préparés pour être peints en concurrence avec Leonardo da Vinci, dans le palais du gouvernement à Florence.

Il vainquit son rival, et ce monument a fait de tous ceux qui l'ont copié, de grands artistes, depuis le Frate jusqu'à Raphaël.

Ce pontife qui sur le trône théocratique eut tous les goûts, toutes les passions d'un souverain guerrier, Jules II, appelle en 1508 Michel-Ange à Rome, et le charge de peindre les voûtes de la chapelle Vaticane. Non encore habitué aux peintures à fresque, ce grand homme s'efforce de les faire donner à Raphaël. Obligé de les exécuter lui-même, il fait en vingt mois un ouvrage de vingt ans, et ses prophètes et ses sibylles, desquels le Lomazzo a dit dans son jugement impartial, qu'ils sont *la migliore pittura che si ritrova in tutto il mondo*, ont en effet toute la majesté et l'autorité des patriarches.

Ces regards graves et sévères, ces yeux fixes et imposans, ces vêtemens abandonnés, ces attitudes d'hommes qui annoncent la parole de Dieu, et qui parlent à Dieu, tout est grand, tout est sublime dans cet ouvrage.

La Création du monde, le Déluge et le tableau de Judith, qui l'accompagnent, ne le sont pas moins. Tout étonne dans ces peintures, la composition comme le dessin; et l'on voit en les contemplant, que Michel-Ange, digne d'exprimer d'aussi grands sujets, s'élève au-dessus de ses rivaux dans son vol, comme l'aigle au-dessus des autres volatiles dans le sien.

Cependant la peinture n'était devenue qu'un accessoire du talent de ce grand homme. Il fallut que Paul III l'obligeât à reprendre le pinceau. Clément VII conçut ensuite l'idée de lui faire peindre dans la chapelle Sixtine, ces deux grandes histoires qui sont un des fondemens de la religion chrétienne, la chute des anges et le jugement dernier. On sait que ce pape crut devoir, pour engager mieux ce grand maître à s'acquitter de cette tâche immense, l'en aller prier lui-même dans son atelier, accompagné de douze cardinaux. Il lui dit, d'après les insinuations de Sebastiano del Piombo, qu'il désirait que ces peintures fussent faites à l'huile; mais Michel-Ange lui répondit que selon lui ce genre de pein-

ture était digne d'une femme et non d'un homme. Il fit jeter par terre les préparations qu'avait déjà faites Sebastiano, et termina en huit ans ce que d'autres auraient mis le double du temps à faire. C'est alors qu'il peupla ce lieu d'un nombre immense de figures, se réveillant toutes du sommeil de la tombe au son de la trompette redoutable, anges bons et mauvais, hommes élus et réprouvés, innocens et coupables, sages et criminels; les uns sont debout, les autres inclinés, d'autres encore courbés jusqu'à terre, devant le juge suprême et irrévocable. Les uns vont recevoir le prix de leurs vertus, les autres de leurs vices; tous sont tremblans devant le Seigneur tout puissant.

Les principaux élèves de Michel-Ange sont : Pietro Urbano(1), Antonio Mini et Ascagno Condivi, le même qui non seulement sut l'imiter, mais faire dignement son éloge. Ceux qui travaillèrent sur ses dessins, sont : Sebastiano del Piombo (2), celui-là même dont il fit abattre l'ouvrage

---

(1) *Urbano* était né à Pistoja en Toscane ;

Antonio Mini, à Florence.

Condivi fut surnommé le *Ripuntruzone*, et fut l'historien de la vie de son maître, et son compatriote.

(2) Nous aurons occasion de parler souvent de cet artiste dans l'histoire de l'école Romaine.

commencé dans la chapelle Sixtine; Marcello Venusti, qui adopta son style, sans jamais l'affecter, et une foule d'autres qui se sont illustrés en le prenant pour modèle. Ses imitateurs sont *il Franco*, *Marco di Siena* (1), *le Tibaldi* et *Daniele di Volterra*, dont nous allons parler.

Élevé dans Sienne, disciple des Peruzzi et du Ruzzi, et l'aide de Perino del Vaga, de tous les imitateurs de Michel-Ange, Daniele de Volterra est le plus fidèle; et cette exactitude flatta tellement son maître qu'il l'aida pendant sa vie de son pinceau, et l'enrichit de ses dessins après sa mort; c'est ainsi que le maître concourut aux succès de son disciple, et, sans lui, jamais Daniele n'aurait conduit au point de perfection où il parvint ce tableau de la Déposition de la Croix qu'il fit pour l'église de la Trinité-du-Mont à Rome, et qui rivalise, comme on sait, avec le Saint Jérôme du Dominiquin et la Transfiguration de Raphaël même, c'est-à-dire avec les plus beaux tableaux du monde. Osons tracer, quoique rapidement,

---

(1) Il sera question de Marco à son école.

Tibaldi Perregrino de' Pellegrini, né à Bologne en 1527, et mort en 1591. Le Zanetti a écrit sa vie.

Le nom de *Volterra* est Ricciarelli; il naquit dans la ville de Volterra en Toscane, dont il prit le surnom. Il mourut en 1566.

cette lugubre peinture. Le corps mort du Rédempteur est avec peine soutenu par les bras de ceux de ses disciples qui le descendent de la croix. Ces hommes pieux et dévoués déposent avec respect cette dépouille inanimée et sainte. La mère de Dieu, évanouie, ouvre ses bras après avoir succombé à l'aspect d'un si douloureux spectacle. Rien ne surpasse la vérité de ces chairs mortelles qui revêtent un corps divin! Le coloris de ces figures est à la fois harmonieux et robuste. On y reconnaît le dessin, l'art et le génie du maître, qui seconda l'auteur de ce grand ouvrage.

Daniele peignit depuis, dans la chapelle des Ursins, d'autres tableaux représentant des sujets semblables; mais il n'atteignit plus la hauteur immense à laquelle il s'éleva sous les auspices de son maître.

Bartolomeo di San Marco suit le précédent, et comme lui, à l'aspect des ouvrages de Buonarotti, comme à ceux de Raphaël, il agrandit sa manière, son pinceau devint à la fois gracieux et expressif, et pur autant que facile. Son tableau du palais Pitti fut pris par Pietro de Cortone, lui-même, pour un ouvrage de Raphaël. Parler de ce peintre, c'est parler d'un de ceux qui honorent le plus la première des écoles. Grandiose dans l'architecture de ses compositions, les plus

estimés de ses tableaux sont ceux qu'on voit en Toscane.

Celui de Saint Marc entre autres paraît, comme dit un amateur étranger, *une grande statue grecque dont le marbre est transporté sur la toile*. Il le fit en réponse aux critiques de ceux qui prétendaient rapetisser son talent; et comme on lui reprochait encore de ne pas connaître l'anatomie, il démentit ses détracteurs par son tableau de Saint Sébastien qui, nu, et peint dans les plus admirables proportions, est à la fois un modèle de coloris et de dessin.

Nous passerons sous silence cette foule de peintres qui, pour n'être pas du premier ordre, n'en eurent pas moins du talent, et font honneur à leur patrie comme à leur école.

En quittant les émules de Michel-Ange, nous nous occuperons de celui qu'on a surnommé avec raison le Tibulle de la peinture, en un mot d'*Andrea del Sarto*. (1)

Cet artiste est un de ceux qui prouvent combien le naturel l'emporte sur l'exemple, et le génie sur les préceptes. Enfant, il forme seul son goût sur les dessins de Buonarotti et de Leonardo da Vinci, sur les fresques du Masaccio

---

(1) Andrea s'appelait Vannuchi; né à Florence en 1488, il mourut en 1530.

et du Guirlandajo. Plus tard il va à Rome contempler les travaux de Raphaël au Vatican, après avoir fait à Florence ses études sous le Basili et le Cosimo, l'un excellent sculpteur, et l'autre bon peintre. Enfin il adopte la manière de Raphaël, comme les peintres précédens avaient adopté celle de Michel-Ange, et son pinceau enfanta successivement plusieurs chefs-d'œuvre. Le premier de tous est sans contredit celui qu'il peignit sur la porte du grand cloître des *Servi,* qui représente la Sainte-Famille, dans lequel on voit saint Joseph appuyé sur un sac de grains, ce qui a fait donner à cette belle production le nom de la *Madona del Sacco.*

Après deux siècles et demi d'existence, ce tableau n'a cessé d'exercer et le pinceau imitateur des copistes, et le burin conservateur des travaux du génie. On ne se lasse point de le contempler. Il réunit les deux extrêmes de l'art, l'inspiration qui crée, et la patience qui finit. Andrea del Sarto a de plus, comme on sait, enrichi de ses peintures la célèbre villa de Léon x, située à Poggio Cajano.

Jules César, recevant pour hommages les tributs des nations vaincues, est l'ouvrage qu'on y admire le plus.

Mais hors de sa patrie, Gènes, Rome, et une foule d'autres villes se sont embellies de ses pein-

tures. Comme Leonardo da Vinci, la France le posséda; mais retournant à Florence, lorsqu'à peine il atteignait à la maturité de l'âge, il périt à quarante-deux ans seulement, riche encore de toutes les inspirations du talent et de tout le savoir que donnent les succès et l'expérience.

Antonio Franciabigi, ou *il Francia* (1), est le peintre dont la manière s'approche le plus de celle d'Andrea del Sarto : il ne s'honora pas moins de son amitié qu'il ne se fit un mérite d'imiter son style.

Après Francia, *Jacobo Carucci*, dit *le Pontone* (2), parce qu'il naquit dans cette ville, brilla parmi les maîtres de l'école florentine, et se fit également admirer de Michel-Ange et de Raphaël.

Leonardo da Vinci, l'Albertinelli, Pier di Cosimo, et enfin Andrea del Sarto, furent successivement ses maîtres. Il acquit un tel talent, que ce dernier fut jaloux de ses travaux, et le congédia de son atelier: petitesse peu digne d'un grand homme. Dans son tableau représentant plusieurs saints, il égale ce maître, s'il ne

(1) Né à Florence en 1483; il mourut en 1524. Peintre aimable s'il en fut, par ses ouvrages, il consola un moment son pays de la perte d'Andrea del Sarto.

(2) Né à Pontone, qui appartient à la Toscane, en 1493, il mourut à l'âge de soixante-cinq ans.

le surpasse pas même. Il est original en paraissant l'imiter; il a toute sa facilité et ses grâces.

Nous ne citerons pas ici les ouvrages de Jacone, de Puligo, de Conti, de Sandro, de Sguazzello (1); mais nous nous arrêterons à parler de *Rosso* (2), qui, doué d'un génie créateur, ne suivit ni les peintres ses compatriotes et ses émules, ni les étrangers ses rivaux.

Il fut neuf dans son style, spirituel et ingénieux dans ses têtes, hardi dans ses draperies, heureux dans son coloris si habilement mêlé de lumière et d'ombre, et grandiose dans ses compositions, autant que résolu et franc dans sa touche. Sans une certaine bizarrerie qu'on peut reprocher à son style, aucun peintre n'eût surpassé cet ingénieux artiste. Son tableau représentant divers saints dont les figures ressortent si admirablement par l'intelligence profonde du clair-obscur qui y règne, brille en même temps par le mouvement et la fierté du dessin. Il semble forcer les regards à le fixer.

Les ouvrages de Rosso, rares en Italie, sont plus communs en France, où il vint, appelé par

---

(1) Tous ces peintres eurent des talens distingués, mais ils doivent être considérés comme étant de second ordre, et d'ailleurs nous aurons encore occasion d'en dire quelque chose.

(2) Florentin, mort en 1541.

François 1er, avec le Primatice, son rival, et Benvenuto Cellini, son compatriote et son admirateur. Il y reçut le nom de *maître Rosso*, embellit les châteaux de Fontainebleau et de Chambord de l'éclat de son pinceau, tant avec ces artistes qu'avec Lucca Penni. (1)

Au Rosso succéda dans Florence, *Rodolfo Guirlandajo*, fils du maître de Michel-Ange, et dont Raphaël, lorsqu'il vint à Florence, admira le talent et rechercha l'amitié.

Le *Portelli*, le *Cerujoli*, le *Mirabelle*, *Perino del Vaga*, *Foto della Nunziata*, sont ses élèves. (2)

L'école de Florence compte des paysagistes et des grotesques au nombre de ses maîtres.

Antonio Mazzieri se signale parmi les premiers, *Andrea Feltrini* et plusieurs autres parmi les seconds; *Bastiano di San-Gallo* brille dans la perspective; *Benedetto Pagni*, *Leonardo di Pistoja*, *Sebastiano Vini*, et *Francesco Signorelli*, remplirent les petites villes de la Toscane de leurs ouvrages, tandis que les *Vasari*, l'un historien de la peinture, et tous les deux peintres et imitateurs de Michel-Ange, le *Poppi*,

(1) On parlera de ces peintres dans leurs écoles respectives.

(2) Bons peintres de ces temps, et presque tous nés en Toscane.

le *Stradano*, les deux *Sacchi*, le *del Prato*, le *Bontatenlini*, le *Ruviale*, le *Porto*, le *Romolo*, et surtout le *Bronzino* à la fois poète et peintre, mettent le comble aux richesses de leur école, avec les *Allori*, les *Bizzelli*, les *Titi*, élèves du Bronzino, les *Ciampolli*, les *Butteri*, les *Cimpi*, les *Bonoli*, les *Servi*, élèves de Titi; les *Barducci*, les *Gumberucci*, les *Currudo*, les *Marescelli*, les *Daldi*, les *Butteri*, les *Ciorina*, élèves de Naldini; les *Minga*, les *Traballesi*, et une foule d'autres qui sortent de l'école de Michel Guirlandajo. Tous signalent, avec les peintres cités sans chapitre, et le *Pomarance*, les première, deuxième et troisième époques de la peinture florentine.

Après eux, le *Cigoli* et ses nombreux compagnons, marchant sur les traces du Baroci et du Corrége, et rajeunissant cette école par leur nouveau style, signalent, avec le *Pussignano*, le *Dolci* et leurs élèves, une nouvelle époque; et les peintres surnommés *Cortonecchi*, du nom de leur maître, Pierre de Cortone, signalent la dernière: nous regrettons de ne pouvoir autrement faire connaître (1) chacun de ces ar-

(1) Le plan de notre ouvrage ne nous permet pas de parler en particulier de tous les artistes de chaque école. Nous nous bornons à rappeler ceux qui ont acquis une

tistes, ni rendre compte de leurs nombreux travaux en appréciant leurs talens.

---

réputation européenne ou universelle. En faisant une mention plus détaillée de tous ces artistes, nous craindrions de fatiguer nos lecteurs, et de présenter trop de détails.

CHAPITRE X.

De la Peinture en Italie.

ÉCOLE DE SIENNE.

Le tableau rapide de l'histoire des arts que nous avons pour objet spécial dans cet ouvrage, ne nous permet pas, comme nous l'avons vu, d'entrer dans des détails très étendus.

Quiconque voudrait compléter ce tableau, soit à l'époque de la renaissance des arts, soit à celle de leur entier développement en Italie, contracterait envers ses lecteurs une dette d'une importance plus que n'est la nôtre. Celle que nous nous efforçons d'acquitter est, nous le sentons, la seule qui convienne à nos forces, et nous laissons à d'autres écrivains plus habiles que nous, une tâche qui demanderait un nombre aussi considérable de volumes, que les ouvrages des Muratori et des Tiraboschi, avec cette différence que le style que nécessite un ouvrage sur les beaux-arts doit être d'une autre couleur que celui d'un archéologue ou d'un critique, quelque célèbres qu'ils soient.

L'ordre naturel de l'histoire de la peinture

du moyen âge en Italie, veut qu'après avoir traité l'école florentine, on traite de celle de Sienne.

Moins célèbre sans doute que son aînée, si savante et si belle, cette école jette cependant cet éclat éblouissant que répandit, à la renaissance des arts, l'un des peuples les plus aimables de l'Italie, qui brille à la fois par son savoir et sa franchise, et qui, tandis qu'on conteste cette qualité au peuple italien, prouva dans tous les temps qu'il était capable de sincérité et de candeur.

Nos qualités morales influent sur nos travaux; gai et doué de ce caractère qu'on appelle *en dehors*, le peuple de Sienne imprima aux momumens de ses artistes, les sentimens par lesquels il était animé.

De même que Giunta de Pise est reconnu pour être le père de la peinture du moyen âge de l'école florentine, *Guido* ou Guidone est celui de l'école de Sienne, la seconde alors de toutes celles de la péninsule. Ce peintre, dont nous avons déjà parlé, paraît avant que Cimabuè fût connu dans Florence.

Le tableau représentant la Vierge, et qu'on voit dans la chapelle de Saint-Dominique, à Sienne, annonça que cet artiste, digne de contribuer à la renaissance de son art, avait toutes

les qualités pour se placer dans le rang de ceux qui devaient le perfectionner.

La figure de cette Vierge réunit les grâces à la vérité. Elle n'a point ce regard faux et louche que donnent habituellement à leurs tableaux les peintres grecs venus de Constantinople. Déjà le coloris des chairs est vif, les teintes et demi-teintes sont observées, le mouvement de la tête de Jésus enfant se fait remarquer par son naturel; en un mot, les accessoires, comme le principal objet de ce tableau, annoncent à la fois une composition où la théorie et la pratique de l'art sont mis en harmonie. L'âge le plus certain de la peinture de Guido est dans le treizième siècle, entre 1221 et 1262.

Ses élèves sont *Francesco Mino* et *Bonaventure Berlinghieri*, quoique cette assertion ait trouvé des contradicteurs. *Ugolino* succéda à ces artistes, ainsi qu'une foule d'autres, car Sienne fut de bonne heure féconde en peintres. La Sainte-Vierge qu'il a peinte dans l'église de Orsan-Michele, à Florence, quoique dessinée dans le goût de l'école antique, fait déjà pressentir une nouvelle école.

Le *Bon Insegna* suit immédiatement ce maître (1), mais il est éclipsé par le célèbre

---

(1) On ne sait pas l'âge précis de cet ancien ar-

Simone de Memmi, l'ami de Pétrarque, et le peintre de Laure, sa maîtresse. *Joctum florentinum civem cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem;* tel est l'éloge que fait en peu de mots de ce peintre le poète auquel l'Italie doit les vers les plus tendres, et les lettres les services les plus distingués; éloge qui lui fut inspiré par le talent plus encore que par la reconnaissance. Il ne le place pas avant Giotto pour le mérite, mais en associant leurs noms, il lui rend assez de justice, Memmi ayant précédé Giotto. Le coloris du premier est en effet plus varié que celui du second; sa pureté semble devancer le pinceau du Baroccio, et le Vasari dit, avec raison, de lui ces mots remarquables : *Non da maestro di quella eta, ma da moderna, eccellentissimo a operato.*

Taddeo Gadi (1), son élève, fut cependant plus brillant encore que lui pour la variété, le mouvement et l'esprit qui respire dans ses figures, les attitudes, les poses de ses personnages, et surtout par l'art à la fois heureux et singulier avec lequel il disposa ses draperies. Mais Memmi

tiste. Guillelmo Simone Memmi, de Sienne, est, selon della Valle, mort en 1344, et à l'âge de soixante ans seulement, selon le Vasari.

(1) Né dans l'état florentin en 1312; mort à l'âge de soixante-treize ans.

élargit la route de la peinture, en imaginant les tableaux de la plus vaste composition; ce qui lui mérita un nouvel éloge de Pétrarque, lorsqu'il eut peint les miniatures du fameux Virgile, commenté par Servius, que l'on voit dans la bibliothéque Ambrosienne à Milan; éloge que l'on trouve dans les vers suivans :

Mantua Virgilium qui talia carmina finxit,
Sena tulit Simonem digito qui talia pinxit.

Le frontispice de cet ouvrage est en effet un tableau dont la composition, aussi naïve qu'ingénieuse, prouve, quoiqu'en miniature, ce dont Memmi était capable dans les grandes compositions. *Lépo Memmi* et *Cecco di Martini*, ses proches parens, soutinrent sa réputation, ainsi que les *Lorenzetti* celle de Sienne, signalée d'ailleurs par les talens des *Bologhini*, des *Vanni*, des *Berna*, des *d'Aschiano*, des *Tomè*, des *Bartolos*.

L'art ne cesse de faire des progrès. Pie II, citoyen de Sienne, porté au trône pontifical par ses vertus, et l'ami des arts par ses lumières, grand dans ses idées autant que dans ses actions, encourage les artistes de son pays; il récompense leurs travaux; il recueille les fruits de leur génie. Corsignano, appelé depuis *Pienza*, en mémoire de son nom de *Pie*, simple village appartenant à l'état de Sienne, prend les formes d'une cité,

et voit s'élever une foule de majestueux édifices qu'ornent tour à tour le pinceau des Ansani, le ciseau des Vechietti.

L'école de Sienne a un Masaccio dans *Matteo di Giovanni* (1). Un nouveau style s'annonce; le moelleux et la grâce s'y font remarquer; les plans principaux de la perspective y sont observés; les draperies et les autres accessoires sont habilement rendus. Di Giovanni ne varie pas seulement l'expression, mais il la soutient encore de tous les caractères les plus vrais de l'anatomie. Il invente peu, mais il perfectionne. *Angelo Parrasio* ne s'en éloigne point par les talens; il peint les neuf Muses, et surpasse plutôt qu'il n'imite Gio et Rug. Brugges qui traitèrent aussi ce même sujet.

Le style de la nouvelle école acquiert tous les jours un plus grand éclat, un plus parfait développement. L'art est protégé par les lois, l'artiste encouragé par des récompenses, le talent honoré autant que la vertu, lorsqu'il se montre sans défauts. Le *Capanna* (2), le *Bruchianino*, le

(1) Nous n'avons pu obtenir des renseignemens précis sur l'âge de ce peintre.

(2) *Capanna* fleurit en 1500, dans Sienne, sa patrie.

Angelo Bruchianino fleurit avec son frère, également peintre, vers la fin du quinzième siècle.

Neroccio, né à Sienne, comme le précédent, fleurit dans le même temps.

Neroccio, font fleurir le nouveau style, et signalent la seconde époque de l'école de Sienne. Si Pie II est le protecteur, l'appui de l'école précédente, Francesco Piccolomini, devenu pape sous le nom de Pie III, ne l'est pas moins de celle dont nous traçons rapidement l'histoire.

Neveu de Pie II, ce n'est point par l'ascendant du népotisme qu'il obtient la tiare, c'est par des vertus et surtout par l'amour des lettres et des arts dans lesquels lui-même acquiert une réputation qu'a confirmée l'histoire.

Il appela le Pinturrechio dans Sienne, le Pérugino et Raphaël lui-même, tous pour y peindre les actions dont son oncle honora la tiare. Le *Signorelli* et le *Genga*, peintres nationaux, se montrèrent dignes de ces maîtres par leurs ouvrages.

Le seizième siècle s'ouvre : le *Pacchiarotto*, le *Razzi*, le *Mecherino*, le *Peruzzi*, ne sont point intimidés par la puissance du talent de Raphaël, et leur courage, secondé par leur propre talent, excite parmi eux la plus noble émulation. Le Razzi, connu sous le nom du *Cavaliere Sodoma* (1), brille dans ses tableaux par la vérité des chairs, le goût exquis du clair-obscur. Il s'immortalise par le tableau d'Alexan-

(1) Gian Antonio, né à Vergelle, ou selon d'autres à Vercelli en Piémont, vit soixante-quinze ans, et meurt en 1554.

dre et de Roxane, et c'est là que s'il n'a point la grâce, la noblesse de Leonardo de Vinci son modèle, il ne brille pas moins que lui par la suavité de la touche et la correction du dessin. Le cavaliere Sodoma est aussi laborieux qu'il est habile, il ne fait pas moins de nombreux élèves que de nombreux ouvrages. On distingue parmi les premiers le *Rustico,* le *Scalabrino,* et parmi les seconds, la Flagellation du Christ, tableau préféré même à ceux de Michel-Ange; le tableau de Sainte Catherine de Sienne, jugé digne du pinceau de Raphaël, et qui trouva des admirateurs dans ses rivaux les moins sincères, le Peruzzi et le Vasari, qui n'en furent pas moins les admirateurs lorsqu'il parut, que toute l'Italie entière.

Le peintre qui le dispute au cavaliere Sodoma, comme son compatriote et son émule, est Marco da Pino (1). Il en a le coloris, l'énergie; et le Perino, le Ricciavelli et Michel-Ange, sont ses modèles: son dessin est à la fois hardi et simple. Il marche l'égal des Vinci, des Tintoretto, des Baroccio, et nous aurons plus d'une fois occasion de parler de cet artiste, en faisant l'historique de l'école de peinture napolitaine dans laquelle il a brillé.

Mais de tous les peintres de l'école de Sienne,

(1) Il sera souvent question ailleurs de ce peintre justement célèbre.

qui font le plus d'honneur à l'époque dont nous parlons et à leur patrie, le premier sans doute est *Baldazarre Peruzzi* (1). Né dans l'indigence et doué de tous les talens, il n'en fut ni moins modeste, ni moins vertueux. Appelé à Rome, et devenu en même temps le disciple et l'ami de Raphaël, ce ne fut qu'après sa mort que l'on connut tout le mérite et les vertus qu'il déploya pendant sa vie. Aussi grand architecte qu'il fut grand peintre, il n'eut d'égal que lui-même dans le coloris, et s'éleva à la hauteur de Bramante dans l'art des Menesicle et des Vitruve.

Le Jugement de Pâris et le tableau de la Sibylle qui prédit à Auguste l'enfantement de la Vierge, sont de tous ses ouvrages à fresque ceux qu'on admire le plus. Sa Sibylle surtout semble animée d'un enthousiasme divin. On prétend que ni Raphaël, ni le Guido, ni le Guercino, qui ont traité le même sujet, n'en ont pu surpasser l'expression étonnante et sublime. Une foule d'autres tableaux composent le tribut de cet artiste à son pays et aux arts, et il ferme glorieusement, avec le *Beccafomi* (2), cette époque de son école.

---

(1) Baldazarre Peruzzi, de Sienne, était né à Accuyano, village voisin, en 1481 ; il mourut en 1536.

(2) Ce peintre, né à Sienne, mourut à l'âge de

La dernière époque de l'école de Sienne ne s'ouvre point sous des auspices aussi flatteurs que les précédentes. Cosmo de Médicis, qui en 1555 dépouilla la république de Sienne de son ancienne liberté, porta en même temps un coup mortel aux arts.

Cependant *Camillo Mariani* (1), *Agostino Marcucci*, arrachent la peinture à sa décadence.

Salimbeni (2), élève de Zuccari, réunissant ses efforts à ceux de ses élèves, le *Sorri* et le *Casolani*, et les élèves de ce dernier, *Illario Casolani*, *Vincenzio Rustici*, *Sebastiano Folli* et *Stefano Volpi*, rappellent l'école à son ancien éclat, en y ajoutant, par leurs travaux, le perfectionnement, résultat de la marche du temps et des progrès naturels de l'art. Les *Vanni* (3) paraissent; le cavalier *Francesco* leur père est en même temps le meilleur peintre de leur école;

---

soixante-cinq ans, en 1549, selon *le Vasari*, et en 1551, selon *Della Vale*.

(1) Camillo Mariani, mort à quarante-six ans, en 1611, selon le Baglione.

On ignore l'âge de Marcucci.

(2) Arcangelo Salimbeni, né à Sienne, fleurit vers le milieu du seizième siècle.

(3) Francesco Vanni était né à Sienne en 1565; il mourut en 1609.

à peine âgé de seize ans, il va à Rome imiter les modèles immortels de Raphaël ; plus âgé, il se rend à Bologne, et peint une Vierge qui honore encore de nos jours la galerie de Zambecari, et une Fuite en Égypte qui porte l'empreinte de la manière de l'école Bolonaise, et que l'on voit dans l'église de Saint-Quirico à Sienne. Le coloris brillant et fluide du Barocci se fait remarquer dans le tableau représentant la Chute du magicien Simon placé dans l'église de Saint-Pierre. Les Noces de sainte Catherine et plusieurs autres tableaux de ce maître sont pris facilement pour des tableaux des restaurateurs de l'art de la peinture. Les élèves du cavalier Vanni sont ses deux fils, Michel-Angiolo et Raffaele, dont le dessin grandiose, les ombres et les teintes semblables à celles de Pierre de Cortone, font l'admiration des connaisseurs. Tous deux nommés chevaliers comme leur père, ils soutinrent l'honorable réputation dont ils ont hérité, en héritant de ses talens ; mais le second mérite encore mieux cet éloge que le premier.

Le temps, ennemi des arts lorsqu'il annonce leur décadence, voit cette dernière époque de l'école de Sienne éprouver des disgrâces sous les peintres successeurs des Vanni ; mais cette école se relève encore triomphante dans le dix-septième siècle, sous le cavaliere *Giuseppe Na-*

sini (1), élève de Ferri : talent brillant s'il en fut, imagination féconde et poétique, on désirerait que son dessin fût plus correct, que son coloris fût plus pur ; mais il y règne la puissance d'un pinceau plein de force et de génie, et de ce faire hardi et si heureusement appelé du nom de *Machinesco* par les Italiens, ce qui autorisa le Redi à dire que le style de Nasini, *faceva stordire il mondo*, et cela à l'occasion des apôtres peints dans la coupole de l'église de Saint-Antoine à Rome. Sienne est remplie des ouvrages de ce maître. Deux autres Nasini de la même famille, le *Pinacci* et le *Franchini* (2), terminent la nomenclature des peintres de Sienne pendant les époques que nous avons signalées. (3)

(1) Nasini, né dans le Siennois en 1664, est mort en 1736.

Ferri, né en 1634, est mort en 1689. *Voyez* Baldinucci, tom. I et II.

(2) Giuseppe Pinacci, né à Sienne en 1642, vivait en 1718, selon Orlandi. *Voyez* t. I, p. 364.

Niccolo Franchini, né à Sienne, vivait en 1761, selon le Perci. *Voyez* p. 364.

(3) Malgré la foule de peintres que nous avons signalés, il en est encore un nombre considérable, mais dont nous avons cru devoir nous abstenir de parler, tant par la médiocrité de leurs talens que par le peu d'importance de leurs ouvrages, et enfin pour ne pas fatiguer inutilement la patience de nos lecteurs.

CHAPITRE XI.

École de peinture romaine.

HUMBLE dans sa naissance comme Rome elle-même à son berceau, lorsque d'une simple agrégation de pâtres, elle devint après quelques siècles la maîtresse du monde, l'école de peinture romaine compte, pour premier monument de sa renaissance, un tableau qu'on voyait en 1219 dans l'abbaye de Subiaco, peint par le *Conciolo*. Citoyen de la ville de Gubbio, située dans le territoire romain, près de Perugia, *Oderigi*, surnommé da Gubio, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent, comme d'un peintre remarquable de ces temps, et comme l'ami de l'immortel Dante, appartient nécessairement à l'école romaine par le lieu de sa naissance. Après lui viennent Cecco et Puccio, tous deux ses concitoyens, qui peignirent le dôme d'Orvietto; Guido Palmerucci (1) qui orna de son pinceau le palais municipal de sa ville natale: celui-ci égalait en mérite les disciples de Giotto, et florissait en 1342. Plus tard, en 1374, Donato peignit dans l'église de Saint-Biagio un tableau remarquable.

(1) Né comme Oderigi dans la petite ville de Gubbio.

Parvenue au temps de Giotto, et telle que ces enfans au berceau, qui tous les jours acquièrent des forces par le concours des développemens de la nature, et de l'aliment substantiel qu'ils tirent du sein de leur mère, l'école romaine voit *Pietro Cavallini* (1), disciple de Giotto, orner dans Rome, des temples et des palais, de plusieurs de ses tableaux. Ce peintre s'élève à la hauteur du Memmi, dont il a toute l'étendue des idées et tout l'esprit de la touche. Son meilleur tableau est celui qui représente un crucifiement. Le Rédempteur, les soldats qui le conduisent, les chevaux sur lesquels ils sont montés, le peuple nombreux qui accompagne le Christ, forment des groupes, variés par les vêtemens, les attitudes et les affections que ces figures expriment; toute cette ordonnance est à la fois grandiose et touchante, et le coloris de ce tableau n'est pas moins remarquable par son éclat que par sa précoce vérité.

Giovanni de Pistoja et *Andrea de Velletri* (2) furent les élèves du Cavallini, et les contemporains d'*Ugolino d'Orvietto*, du *Bonini*, de *Lello*

(1) Pietro, né Romain, est mort en 1344.

(2) Si l'on veut de plus grands détails sur le premier de ces artistes, *voyez* Vasari, t. II, p. 14.

Le second peignit vers le milieu du quatorzième siècle.

Le lecteur connaîtra ces peintres à leurs notes respectives.

Perugino, de *Giacomo de Camerino*, de *Bocco*, de *Francesco Tio*, d'*Allegretto Nucci* et de *Capanna*, tous peintres du commencement du quatorzième siècle.

Si, dès le berceau de la chrétienté, cette religion sainte ne crut devoir établir sa morale profonde qu'en effaçant jusqu'aux moindres vestiges des traces du polythéisme; si les premiers papes, unis dans leurs efforts aux empereurs d'Orient et d'Occident, proscrivaient les arts, en ordonnant la destruction des monumens, soit de peinture, soit de sculpture de l'antiquité, moins prévenus, les pontifes du treizième et quatorzième siècle, temps où la religion avait atteint toute sa maturité, sentirent que les arts devaient être au nombre de ses tributaires, et non de ses ennemis; et ce fut alors qu'à leur retour de leur exil d'Avignon, et de leur long séjour dans cette ville, ils appelèrent la peinture à l'honneur d'embellir les antiques basiliques consacrées au Dieu tout puissant, et le Vatican qui tous les jours voyait s'augmenter ses naissantes richesses. Ce fut alors que le *Fabriano* (1), père de l'école de Venise, par Jacopo Bellini, dont il fut le maître, peignit dans Saint-Jean de Latran,

(1) Fabriano di Bocco florissait, selon Colucci, dans le commencement du quatorzième siècle.

Voyez le t. II, p. 15, de cet écrivain.

en concurrence avec le Pisanello, l'histoire de ce saint et ces prophètes qui firent dire à Roger de Bruges, que le Fabriano était le premier de tous les peintres de l'Italie. Mais déjà *Pietro Alamanni*, célèbre parmi les peintres d'Ascoli, le *Gentile d'Urbino*, *Benedetto* de Ferrare, fils de Bartolomeo, *Pietro della Francesca, de Borgo San-Sepolcro*, auquel, dit le Vasari, la peinture doit de grands exemples et de bonnes leçons par l'art avec lequel il imita les effets de la lumière, peignit le nu, rendit les plis des draperies, et se signala pendant le pontificat de Nicolas v (1); déjà tous ces peintres préparaient, par leurs travaux et la méditation, une des époques les plus remarquables de la peinture.

Pietro Vannucci, surnommé *il Perugino* (2), élève de Pietro della Francesca, apprit de cet artiste cette correction de dessin, cette force de coloris et cet art de la perspective, partage d'un peintre dont le Masaccio avait été le modèle. Il surpassa ses prédécesseurs et ses émules, lorsqu'il fut à Florence, et qu'il y accrut ses talens en prenant des leçons de Verrochio. Le style de ce

---

(1) Nous ne jugeons pas nécessaire de nommer tous les peintres de ces temps; nous nous bornons, comme nous l'avons déjà dit, à signaler les plus distingués.

(2) Né en 1446, mort en 1524. *Voyez* Pascoli, t. I, p. 80 et 326, et t. II, p. 26 et 299.

peintre est sec et dur ; c'était celui de son temps ; il habillait pauvrement ses personnages ; leurs manteaux sont écourtés, ses draperies sont mesquines : mais combien ces défauts ne sont-ils pas compensés, par la grâce de ses figures, la variété de ses airs de tête, le mouvement de ses attitudes! Les jeunes filles et les jeunes garçons qu'il peint ont la fraîcheur de la nature au printemps. On n'avait point encore vu cet âge exprimé avec autant de vérité, avec autant de charme. Il a peint beaucoup de tableaux représentant notre Seigneur et la Vierge ; plusieurs villes d'Italie, plusieurs temples se remplirent de ses ouvrages. On lui reprocha de se répéter, de s'imiter souvent lui-même. Il répondait, *qu'en se dérobant, il ne dérobait personne;* et ajoutant un trait d'orgueil étranger à sa modestie habituelle, il dit que *les belles choses doivent être reproduites et multipliées le plus qu'il est possible*. Il en attestait son tableau de Saint Pierre, placé dans la chapelle Sixtine, et bien supérieur à un tableau sur le même sujet qu'il avait peint à Perouse. Enfin, il prétendait que, comme un proverbe l'assure, c'est à force de faire une chose qu'on parvient à la faire mieux. Ce fut par cette assiduité, par cette constance, que le Perugino parvint à bien connaître les secrets de l'art : aussi le génie de la peinture le destina-t-il à former le plus grand, comme le plus sublime des peintres.

Mais avant de parler de cet immortel disciple, disons un mot des autres élèves de ce maître; car si nous occupions maintenant nos lecteurs de Raphaël, comment pourrions-nous ensuite soutenir leur attention?

Un des premiers élèves du Perugino, et qui fut ensuite un de ses auxiliaires, est *le Pinturrechio* (1). C'est avec quelque injustice que Vasari le place au-dessous de son maître. Si ce peintre n'eut pas le dessin correct du Perugino, s'il conserva ses défauts plutôt qu'il n'acquit ses qualités, si surtout il resta attaché à l'usage de trop vêtir les personnages de ses tableaux, de les habiller avec trop de richesse, il fut naturel dans ses compositions, magnifique dans les édifices qu'il plaça pour embellir la perspective. C'est un des premiers peintres qui ait fait entrer la représentation des villes dans ses fresques, comme on le voit par plusieurs de ses tableaux peints sur les murs de l'une des loges du Vatican. Mais ce qui lui fait le plus d'honneur, ce sont, sans contredit, les tableaux dans lesquels il a représenté les faits les plus mémorables de la vie de Pie II et le couronnement de Pie III, par qui ces tableaux (au nombre de onze) furent ordonnés.

---

(1) Pinturrechio Bernardino naquit à Perugia en 1454. Il mourut en 1513. Paccoli l'appelle aussi Betti. *Voyez* Mariotti, t. I, p. 326, et t. II, p. 29 et 48.

Le *Ginga* (1) se rendit célèbre par plusieurs ouvrages, dignes de son maître lui-même, et surtout par le tableau représentant la Résurrection de Notre-Seigneur, que l'on voit dans l'église de Sainte-Catherine de Sienne, et fut l'élève de Perugino qui se distingua le plus, après le précédent. *Giovanni Spagnolo,* surnommé *le Spagna* (2), les suit tous les deux.

Andrea d'Assise, surnommé *l'Ingegno* (3) à cause de son esprit inventif, fut le premier qui agrandit la manière et adoucit le coloris du Perugino lui-même. Le malheur comme le mérite signalent la carrière de cet artiste. Il devint aveugle à la fleur de ses ans; mais pour le consoler sans doute, il obtint par son mérite, dès sa jeunesse, de vivre dans la postérité; et c'est la première des récompenses du génie. Les deux *Alfani* (4), autres élèves de Perugino, sont dignes de lui et l'emportent sur Eusebio de San Georgio,

---

(1) Le Ginga Gerolamo était d'Urbino. Mort en 1551, âgé de soixante-quinze ans. *Voyez* le Vasari, t. I, p. 327, et t. II, p. 214.

(2) Selon le Baldinucci, il florissait encore en 1524.

(3) Né dans la ville d'Assise en 1470, mort aveugle en 1550.

(4) Orazio et Domenico, tous deux natifs de Perugia. Le premier né en 1453, vivait, selon le Marcotti, en 1536; et le second, né en 1510, mourut en 1583.

Gian Nicolo, les deux Caporali, Francesco di Castello, et divers autres qui terminent la première époque de l'école romaine, avec les élèves d'Ercole Ramazzini, élève lui-même du Perugino. (1)

Nous voici arrivés à l'époque la plus heureuse, non seulement de l'école romaine, mais de la peinture moderne, celle où, dans Florence, Leonardo da Vinci, et Michel-Ange; dans Corregio, le peintre immortel de ce nom; dans Venise, le Giorgione et le Titien; et enfin dans Urbino, le grand Raphaël, dont nous allons parler, s'élevant à toutes les hauteurs de cet art, triomphant de toutes les difficultés, atteignent toutes les perfections, et deviennent à jamais ses plus beaux et ses plus parfaits modèles! C'est ainsi qu'en un petit nombre d'années, le génie parcourut des espaces que la médiocrité ne peut franchir dans l'étendue des siècles; c'est ainsi que, comme le dit l'éloquent Lanzi, Eschyle, Sophocle, Euripide, illustrant presque en même temps la tragédie dans Athènes, Cratinus, Aristophane, Eumolpide, Ménandre, Difilus et Philémon illustrèrent la comédie; Platon et Aristide, la philosophie; Isocrate, l'eloquence; enfin, c'est

(1) Tous ces peintres sont du même temps et à peu près du même âge.

ainsi que, tandis que les temps de Périclès et d'Auguste rendent l'antiquité si brillante, les règnes de Léon x en Italie, de Charles-Quint en Espagne, de Louis-le-Grand en France, et de Charles II en Angleterre, ne jettent pas moins d'éclat sur les temps modernes.

Fils de Giovanni Sanzio, peintre médiocre, mais citoyen excellent de la petite ville d'Urbino, nàquit le jour d'un vendredi-saint *Rafaelo Sanzio* (1), qui, s'il reçut la vie du père le plus tendre, n'apprit point de lui la peinture; car parvenu à l'âge de raison, au lieu de consulter les ouvrages de son père, le jeune artiste, doué d'un instinct spécial, étudia ceux de Francesco Carnavali, un des meilleurs peintres de ce temps, pour aller ensuite à Perugia, étudier, sous Pietro Vannucci, un art dans lequel il devait surpasser tous ses prédécesseurs, et ne point connaître de maîtres dans ses contemporains. C'est à dix-sept ans que commencèrent ses travaux. Plein du style du Vannucci, il peignit le tableau de Saint-Nicolas de Folentino, et fit cette Gloire majestueuse, où l'on voit des anges, au milieu desquels est le Père éternel, ouvrage qui signale déjà dignement son pinceau. D'autres

(1) Raphaël est né à Urbino en 1483. Il mourut en 1520. Son père vivait encore en 1494.

tableaux succédèrent à celui-ci, entre autres un Christ placé entre deux anges qui recueillent son sang dans un calice, et qui sont assistés de cette Vierge malheureuse qui contemple avec Madeleine le spectacle le plus douloureux pour le cœur d'une mère. Toutes ces figures prouvaient déjà que l'élève surpassait de bien loin son maître : celle de la Vierge est surtout remarquable par un grand caractère de tendresse et de bonté, traits distinctifs de la sainteté du personnage. Et c'est là que se découvre le germe de ce talent étonnant qui, si la Divinité devait se manifester aux hommes, lui seul serait digne de la peindre.

C'est aussi à cette époque que Raphaël, ne se bornant point à peindre la mère de Dieu, l'accompagna dans ses tableaux de l'enfant divin qu'elle conçut, et qui, gisant dans le berceau, ne se fait homme que pour connaître les maux de l'humanité, la consoler dans ses douleurs, la soulager dans sa détresse !

Il ajouta depuis à cette belle inspiration toute la grâce, toute la magie de son pinceau ! Aussi le vit-on créer plus tard le tableau de la *Madona della Seggiola*, une des plus belles de ses œuvres.

Un tableau de l'Assomption, dans lequel cet artiste peint l'étonnement des apôtres en aper-

cevant vide le sépulcre du Christ, l'avait déjà signalé comme un des grands peintres de l'Italie. Un autre, représentant le Mariage de la sainte Vierge, signale le nouveau style qu'il prend après avoir imité son maître. Les époux sont en effet d'une beauté plus qu'humaine, et que Raphaël, qui entrait dans son âge adulte alors, n'a pu surpasser lui-même dans l'âge de la maturité. La figure de la Vierge surtout, comme femme et épouse, est ravissante. Le printemps n'a ni plus de fraîcheur ni plus de grâce; les fleurs semblent naître de son sourire; l'innocente et douce pudeur est empreinte sur son front, fait baisser ses paupières, et l'on sent que l'amour dans cette sainte union est aussi pur que la pudeur est décente! Un groupe de jeunes filles et de jeunes garçons ajoute à cette pompe d'une noce sainte. Ils le disputent de forme et d'élégance aux époux. La jeunesse, le plus bel âge de la nature, les rapproche d'eux par le visage; mais on voit qu'ils sont terrestres par tout le reste du corps.

A l'aspect de ce tableau, les rivaux de Raphaël jugèrent qu'ils n'étaient que ses disciples, et le Pinturecchio lui-même ambitionna la gloire d'être son propre écolier dans les grands travaux de peinture qu'il avait entrepris à Sienne. On sait que ces peintures devaient représenter

la vie d'Eneas-Silvius Piccolomini, de ce pape qui, sous le nom de Pie II, honora à la fois la tiare par ses vertus, l'Italie par ses talens, et les arts par la protection qu'il accorda aux artistes. On devait y voir siéger dans le concile de Constance ce pontife, alors simple cardinal, ambassadeur de Calixte IV, son exaltation à la papauté, sa réception au concile de Mantoue et l'accueil que lui fit le duc de cette ville, enfin sa mort, lorsque son corps fut solennellement transporté d'Ancône à Rome.

Qui pouvait tenter une si grande entreprise, si ce n'était Raphaël? Qui pouvait peindre cette succession d'événemens, de faits historiques, de solennités et de fêtes, soit joyeuses, soit funèbres, et toutes religieuses? Qui pouvait exprimer ce luxe de tant de cours, ces pompes et cette grandeur de l'Europe où se mêlaient la puissance du trône et celle des autels? Le Perugino, son maître, le Pinturrechio, son admirateur, ne l'eussent point osé sans le secours de ce pinceau brillant, qui unissait déjà la grâce à l'expression, et joignait le charme de la vérité à toute la magie de son art. Raphaël fut donc conduit à Sienne par le Pinturrechio, et fit la plupart des cartons ou dessins de ce grand ouvrage; et si l'amour de la gloire n'eût vivement aiguillonné Raphaël, s'il n'eût été obligé de se

rendre à Florence pour voir les dessins que Leonardo da Vinci et Michel-Ange avaient concurremment composés dans le palais Grand-Ducal, et qui représentaient, comme on sait, de glorieux faits d'armes de la guerre de Pise, il eût sans doute poussé son amitié envers le Pinturrechio, et sa reconnaissance envers son maître, jusqu'à exécuter entièrement l'ébauche de son ouvrage. Le Vasari même prétend qu'il acheva tous les dessins de l'histoire de la vie de Pie II, et le Bottari dit que, dans cet immortel travail, on ne voit pas seulement les dessins de Raphaël, mais que plusieurs des figures des personnages sont peintes par lui. Quoi qu'il en soit, le Pinturrechio lui-même vit ses talens s'accroître et s'embellir par l'éclat de ceux de son ami, qui déjà, aux compositions les plus riches et les plus vastes, au goût parfait d'orner ses tableaux de ce que la peinture a de plus grand et de plus difficile, joignait toutes les qualités qui constituent un grand maître.

En voyant Florence, en contemplant les ouvrages de Leonardo, de Michel-Ange, de Masaccio, de Bartolomeo della Porta, dont il fit la connaissance et dont il apprit même la perspective, Raphaël sentit son âme s'élever, son génie s'agrandir, quoiqu'il eût déja atteint par la pensée les dernières limites de son art; les

chefs-d'œuvre de nos rivaux sont toujours d'heureux stimulans pour qui prétend à la gloire. Non seulement il étudia la perspective sous della Porta, mais il perfectionna son coloris; il se lia d'amitié avec Leonardo ; et quelques auteurs assurent même que ce grand peintre fit le portrait de celui qui, en éclipsant son talent, diminua de beaucoup sa gloire ; que son pinceau se plut à rendre avec cette grâce, cette vérité, cette finesse, qui le caractérisaient, l'homme sur lequel la nature se plut à verser ensemble tous les dons du corps et de l'esprit, toutes les beautés de la figure et de l'âme. Raphaël peint par le Vinci, est Apelle peint par Parrhasius. Cependant le jeune artiste ne put voir le grand ouvrage de Michel-Ange dans Florence, c'est-à-dire ces dessins qui n'étaient point encore entièrement finis à cette époque, et que l'auteur était jaloux qu'on ne vît pas avant qu'ils fussent terminés; mais il étudia la touche si fine et si spirituelle de Leonardo; et, obligé de retourner en toute hâte dans sa patrie, pour assister aux funérailles de son père qu'il venait de perdre, il ne se consola de suspendre l'étude de l'anatomie d'après les ouvrages de Michel-Ange, celle du coloris en voyant les chefs-d'œuvre de Vinci, et de la perspective en voyant les travaux de della Porta, que dans l'espoir de revenir dans cette ville.

Effectivement il y revint après quatre ans d'absence. C'est là qu'à un coloris plus pur, à l'art de grouper admirablement ses personnages et de les bien accompagner, il réunit la perfection de ce qu'on appelle son second style ou seconde manière, dont il donna les premiers fruits, dans le tableau de la Sainte-Famille, qu'on voit dans la galerie du palais Rinuccini; celui de la Vierge avec Jésus, placé dans la tribune de la salle du grand-duc; et plusieurs autres, répandus dans les diverses cours de l'Europe. Mais celui du Christ, mort sur la croix, fait voir dans tout son éclat sa nouvelle manière. Le Vasari, se livrant à tout l'enthousiasme qu'inspire ce bel ouvrage, ne balance pas à l'appeler divin, dans une Histoire de la vie des peintres. Il se sert même du superlatif en parlant de ce tableau, il dit qu'il est *divinissimo*. On y voit peu de figures, mais elles sont toutes parfaites. Tous les personnages y remplissent le rôle pieux qu'ils doivent y remplir. Il y règne une teinte de mélancolie et de douleur sublime. L'affliction la plus profonde règne dans tous les cœurs, comme sur tous les visages, et cependant leur ineffable beauté n'en est point altérée !

Mais les jours sont arrivés où Raphaël doit pour la première fois se transporter à Rome. Il semble qu'il était dans sa destinée de ne paraître

dans la capitale du monde chrétien, que lorsque déjà éclairé par le flambeau de l'expérience, riche des leçons de son maître et de la contemplation des chefs-d'œuvre de l'école florentine, et joignant aux belles inspirations de son génie, qui brille dans sa première manière, toute la perfection de son second style, il devait être proclamé le premier, le plus grand de tous les peintres.

C'est par un grand homme, son parent, par le Bramante, que le jeune artiste fut conduit auprès de Jules II, et dans le Vatican, qu'il devait embellir de tout l'éclat qu'a jeté son pinceau. Son premier soin fut d'en étudier les bustes et les statues antiques, monumens qui devaient achever de perfectionner son dessin. En voyant un jeune artiste déjà célèbre, rempli de l'enthousiasme de son art, et joignant la plus belle figure au plus beau génie, l'amabilité des manières à l'esprit le plus conciliant et à la plus rare modestie, les Bembo, les Castiglione, les Giovo, les Navagero, et tous les illustres savans dont Rome était alors remplie, briguèrent son amitié. Déjà l'Arioste la lui avait demandée en composant des vers à la mémoire du prince de la peinture. Mais ce qui servit le plus Raphaël, à cette époque, ce fut sans contredit Michel-Ange, avec lequel il eut la même aven-

ture que celle qui arriva à Zeuxis et à Parrhasius. La rivalité de l'un et de l'autre ne fut pas moins utile à tous les deux. Les peintures de la chapelle Sixtine communiquaient en quelque sorte leur force et leur terrible énergie aux crayons du peintre tendre et expressif de la Vierge et de Jésus, et les peintures du Vatican communiquèrent à ceux de l'artiste du Jugement dernier, ce doux éclat, cette pompe majestueuse, cette pureté, attribut spécial du génie de son rival. Ce n'était plus des sujets vulgaires que ces deux grands maîtres entreprenaient de retracer; c'était tout ce que la religion a de plus auguste, les arts de plus élevé, l'histoire de plus éclatant, les événemens enfin, qui en donnant la paix au monde et le repos aux nations, constituaient la gloire des deux pontifes les plus célèbres qu'ait eus la chrétienté. Dans la salle dite *della Signatura*, Raphaël peignit, sous d'éloquens emblèmes, la théologie, la philosophie, la poésie, en un mot sa fameuse fresque appelée l'École d'Athènes. Platon, Aristote, Socrate, Alcibiade, Pythagore et Diogène même; tous les grands philosophes ne figurent pas moins dans ce tableau que les plus grands hommes dans d'autres genres. Trebonius y reçoit, pour les faire exécuter, les lois civiles de Justinien; Grégoire IX y donne le livre des Décrétales à un avocat du

consistoire. D'un autre côté, Apollon plane sur le Parnasse, entouré des neuf Sœurs, d'Homère, de Virgile et du Dante, tandis que sur le bord des mers, et composant l'ode des Anges, saint Augustin médite en même temps sur la sainte Trinité, et que dans un autre coin de cet incomparable tableau, on voit Archimède recevant dans Syracuse la mort d'un soldat, au moment où il résolvait un des plus grands problèmes de la science.

Dans la seconde chambre du Vatican, Raphaël peignit, comme on sait, un autre chef-d'œuvre, ainsi que dans toutes celles qui suivent, et dont nous parlerons successivement: la Vision d'Héliodore dans le Temple, par les ordres du grand-prêtre Onias, est de toutes les compositions de ce grand maître, une des plus sublimes! Le guerrier qui apparaît en songe à Héliodore semble être le Jupiter olympique de Phidias. Rien n'est plus grand que sa pose, plus fier que son air de tête et l'expression de son regard, plus imposant et plus terrible que son mouvement hostile! On dirait que l'arme qu'il tient dans ses mains est véritablement un foudre. Le cheval sur lequel il est monté semble hennir, et parmi les groupes nombreux qui les uns dérobent le temple, et les autres semblent en profaner l'enceinte par leurs actions turbulentes,

ceux qui s'arrêtent tout à coup pour observer le trouble imprévu, la contenance désordonnée d'Héliodore, sans pouvoir en pénétrer la cause, montrant sur leur figure ou la consternation, ou l'effroi, et tous le plus grand étonnement, font voir en même temps jusqu'à quel point le grand artiste auteur de cette admirable peinture pousse loin l'expression de la vérité et l'ineffable beauté du pinceau. C'est de cet ouvrage que Raphaël Mengs, héritier du nom et d'une partie des talens de Raphaël d'Urbino, a dit avec raison que la peinture y reçut *toute l'augmentation qu'elle pouvait acquérir après Michel-Ange*. L'on sait que la figure d'Onias, dans ce tableau, est celle de Jules II. Le portrait de ce pontife guerrier et célèbre y est exprimé en traits de feu. L'auteur ne pouvait le rendre plus imposant. Porté par des écuyers, et dans une attitude qui peint la plus avide curiosité, il semble qu'il vient voir, le premier, le grand ouvrage qu'il a commandé à l'artiste, et tout respire en lui le contentement et la plus douce surprise! Le miracle de Bolsène fut peint aussi du temps de ce pape, et n'est pas un des moindres chefs-d'œuvre ni du Vatican ni de Raphaël.»

Mais l'époque de l'exaltation de Léon X au

trône pontifical est arrivée. Celui qui devait ramener en Italie le siècle d'Auguste, et faire jouir en même temps ce beau pays des monumens qu'enfanta le siècle de Périclès, semble monter sur le siége de saint Pierre pour donner aux arts un plus grand essor que celui que Nicolas v, Pie ii, et Jules ii lui-même, leur ont donné. Ce pontife, le digne successeur en tout des Médicis, crut avoir pour mission spéciale d'encourager, de protéger tout ce que l'Italie avait de grand dans les sciences, dans la sculpture, dans l'architecture, dans la peinture, et surtout Raphaël.

Le premier ouvrage que le nouvel Apelle consacra à celui qui était pour lui un nouvel Alexandre, fut un tableau de la Délivrance de saint Pierre, tiré de la prison par l'œuvre miraculeuse d'un ange. Raphaël voulait faire allusion dans ce tableau à l'emprisonnement du pape lui-même dans Ravenne. C'est là qu'il donna, plus qu'il ne l'avait fait encore, l'idée de cette intelligence profonde de son art, de cette connaissance éminemment savante qu'il avait de la lumière et de l'ombre. L'on sait que les soldats placés en sentinelles à la porte du cachot du saint, sont éclairés à la fois par la lune et par un flambeau dont la lumière est en opposition avec celle de l'astre nocturne. Toutes ces clartés

disparaissent devant la lumière divine que répand l'ange descendu du ciel pour délivrer le sacré captif. Cette lumière a toute la pureté, tout l'éclat du soleil, et ce triple effet prouve à quel point le peintre avait porté son talent en ce genre. L'escalier qu'il peignit ensuite, pour marquer l'interruption qu'une fenêtre causait à son tableau, et sur les degrés duquel il place les gardes vaincus par le sommeil, obéissant aux ordres de l'ange, prouve avec quel art il savait graduer, ménager et dispenser tous les effets de l'ombre.

Raphaël passe de prodiges en prodiges, en passant de chambre en chambre dans le Vatican: à l'école d'Athènes, à Héliodore chassé du temple, au miracle de Bolsène, à la délivrance de saint Pierre, succède ce miracle imposant du grand Léon, qui persuade, par sa sainte éloquence, Attila prêt à fondre sur Rome avec les Barbares, de se retirer de l'Italie et de respecter la terre sanctifiée par l'étendard du christianisme flottant sur le Capitole! La victoire remportée dans le port d'Ostie par les chrétiens, ayant à leur tête Léon IV, mérite à son auteur, comme dit Lanzi, la couronne du poète épique. Les guerriers, les coursiers, les armes, les vêtemens, la fureur des combats, l'horreur de la plus sanglante mêlée, le désir de vaincre, la honte d'être vaincu,

et surtout la douleur du trépas, tout y est exprimé avec la vérité la plus effrayante ; tout y est empreint du caractère créateur et merveilleux du génie! Mais le tableau représentant l'incendie d'un des faubourgs de Rome surpasse encore ce dernier, par l'effroi, mêlé à l'admiration, qu'il jette dans l'âme de ceux qui contemplent cette éloquente peinture. La nuit enveloppe Rome de ses ombres, les habitans de cette antique maîtresse du monde sont livrés au plus profond repos, quand tout à coup des cris, des gémissemens se font entendre; un peuple entier se lève aux clartés d'un vaste incendie! On dirait que Néron, sortant de sa tombe, promène une seconde fois ce fléau sur Rome entière, qu'il s'obstine à détruire. Les vents sont les ministres de sa fureur; de proche en proche, de maison en maison, la flamme, comme le dit avec trop de recherche Dupaty dans la description qu'il fait de ce tableau, *lèche les toits*, et répand sur Rome des torrens de feu, comme en répandent l'Etna ou le Vésuve. La pitié et l'épouvante s'emparent de tous les cœurs. Ceux qui contemplent, à l'abri du désastre, ce spectacle horrible, en sont attendris; on voit les cheveux se dresser sur la tête de ceux qui ne sont pas à l'abri du danger; les uns s'efforcent d'éteindre le feu, en courant puiser de l'eau dans le Tibre; les

autres montent dans les maisons enflammées, s'efforçant de ravir à l'élément destructeur l'aliment qui le nourrit.

Les femmes, plus timides, fuyent épouvantées, et demi-nues, emportent les unes leurs enfans dans leurs bras, les autres lèvent vers le ciel leurs mains, pour implorer ses secours et sa miséricorde! La scène d'Enée et d'Anchise est reproduite dans ce tableau; on voit un jeune homme qui, comme ce héros, rempli de l'amour filial, arrache un vieillard, son père, d'un édifice prêt à s'écrouler, que dévore l'incendie, et le portant sur ses épaules à travers les flammes, va le déposer dans un lieu qui n'en est point encore atteint: mais le grand Léon paraît dans le lointain sur son palais du Vatican, et du haut de cet édifice sacré, plein de l'esprit du Dieu tout puissant qui l'inspire, il donne sa bénédiction, et calme comme lui la tempête. On voit à son aspect par degrès le feu s'éteindre et l'incendie mourir.

Ici se terminent les grands tableaux dramatiques de Raphaël. Ceux qui les suivent représentent, comme on sait, les principaux événemens de la vie du pape Léon III, le Couronnement de Charlemagne des mains de ce pontife, qui est peint sous les traits de Léon X, tandis que l'empereur est peint sous ceux de François Ier;

ces portraits ne sont pas moins de la plus parfaite vérité que les tableaux eux-mêmes.

Nous entrerons dans de moindres détails relativement aux autres ouvrages de ce grand peintre, qui sont dans le Vatican, et nous nous bornerons à jeter un regard d'admiration et sur le lieu où il peignit, sur les dessins du Bramante, son parent, les peintures qu'on y voit, et surtout ces galeries appelées Loges, où il créa une nouvelle manière d'embellir les plus brillans palais, soit par ce qu'on appelle vulgairement des arabesques ou grotesques, soit par divers sujets de son choix, également dignes de son pinceau; mais nous nous arrêterons à ce sublime ouvrage où, dans le palais Chigi, il a peint la fable enchanteresse de Galatée, nymphe à laquelle il donna tous les charmes des Grâces et la beauté des déesses, et à celui dans lequel il retraça avec ses élèves les Noces de l'Amour et de Psyché, à laquelle il donna toute la beauté de Vénus, et qui, assise au banquet de tous les dieux, est si digne par ses attraits d'y figurer et d'être l'épouse de l'Amour: les dieux ne sont pas moins beaux qu'elle; et il semble que c'est dans l'Olympe même que Raphaël s'est élevé, pour les peindre et révéler à la terre l'éclat de ce brillant séjour.

Passant des sujets du paganisme à des sujets religieux, mais toujours à des chefs-d'œuvre,

nous admirerons avec l'Europe entière cette sainte Cécile qui, plongée dans la double extase de Dieu, et de la jouissance également pure de la mélodie, sent s'échapper de ses mains l'instrument duquel elle tirait des sons délicieux.

Nous contemplerons ce tableau destiné pour la cathédrale de Palerme, dont les ondes jalouses semblèrent vouloir priver la peinture pendant le trajet de Rome dans cette ville, et qui, appelé *le Spasimo di Giesu*, peint si bien en effet, et les angoisses, et les douleurs que souffrit ce Dieu qui se fit homme pour sauver les hommes, et sa résignation touchante, et sa douleur auguste, et tous les maux qu'endurèrent avec lui, en l'accompagnant au Calvaire, sa divine mère et ses plus fidèles disciples!

Mais comment exprimerons-nous l'impression à la fois profonde et sublime que nous fait cette toile immortelle (1), où, après avoir peint

(1) Ce tableau, qui est connu sous le nom de *la Transfiguration*, se trouvait jadis dans un des temples de Rome, da Montorio. Depuis son retour de Paris, il a été placé avec la Vierge de Foligno et beaucoup d'autres chefs-d'œuvre qui avaient fait ce voyage forcé, dans le Vatican, et forment ainsi une collection précieuse, et qui est d'autant plus intéressante, qu'il n'existait aucune collection de ce genre, dans ce Musée véritablement européen, et qui abonde de chefs-d'œuvre de tout genre.

la mort du Christ, l'artiste, fidèle historien de ce que la religion a de plus édifiant et l'Évangile de plus saint, nous le montre, sortant de sa tombe, se manifestant sur le sommet du mont Thabor à ses disciples, les éblouit, les épouvante de son éclat sacré, et remonte au céleste séjour d'où il ne descendit que pour sauver les hommes ! Ce tableau, dit avec raison Mengs, est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre! La piété des apôtres, la majesté des prophètes, et ce regard divin du fils du Dieu rempli de bonté, de candeur, et dans lequel on voit dans son entier la sainte image de la vertu, tout cela attendrit, intéresse, étonne, et jamais aucun art ne porta d'aussi vives émotions dans les âmes.

Après avoir tenté de tracer les principaux ouvrages du prince de la peinture, pour honorer autant qu'il est en nous sa mémoire et son génie, comment retracer à nos lecteurs l'événement funeste qui le ravit à cet ouvrage, nous voulons dire sa mort, arrivée dans l'âge le plus florissant et le plus productif? Quelle sensation pénible n'éprouve-t-on pas en effet lorsqu'on vient de voir dans tout leur éclat les ouvrages du talent et du génie, d'être obligé de verser sur la tombe de l'artiste auquel on les doit, les pleurs amers d'un regret éternel!

C'est, comme on sait, un vendredi-saint,

anniversaire du jour de sa naissance, que Raphaël mourut, et celui qui peignit si bien les tragiques histoires du trépas du Christ cessa d'exister le même jour que lui.

L'Italie entière pleura la mort précoce de cet artiste, et la mit au nombre des calamités publiques. Léon x, en ordonnant au Bembo, secrétaire du sacré collége, l'épitaphe de son tombeau, fut inconsolable de cette perte, et on le vit, en partageant la douleur universelle, verser publiquement des larmes. Il eût voulu précéder dans la tombe, afin de n'être pas témoin de sa mort, celui qui honora son règne, et dont il fut l'ami et le Mécène. (1)

Mais il restait une consolation à Rome et à l'Italie, à la mort de ce grand homme, dans les belles espérances que réalisaient déjà ses nombreux disciples.

A la tête de cette élite de grands peintres, on doit placer Giulio Pippi, connu sous le nom de Jules Romain (2), parce qu'il naquit en cette ville. Jules s'approcha de son maître dans tout ce qui concerne la force et la grandeur. Il ne peint pas

(1) Ce grand pontife survécut peu à celui qui répandit tant de gloire sur son règne. On sait qu'il périt malheureusement quelques années après Raphaël.

(2) Né à Rome, et mort en 1546.

seulement comme lui, il dessine comme Michel-Ange; il crée, il invente comme les plus grands maîtres, ses prédécesseurs ou ses contemporains. Ses figures sont quelquefois trop sombres, ses demi-teintes, ses ombres trop obscures; mais il s'immortalisa par ce tableau du Vatican qui représente la bataille où Constantin fut vainqueur de Maxence. En voyant ce tableau, le premier qu'on trouve dans le Vatican, il semble qu'on fasse partie de cette bataille mémorable. On voudrait se mêler parmi les combattans, qui portent tous sur leur front l'empreinte de la valeur et de l'héroïsme, et semblent rendre au nom romain l'ancien éclat de sa gloire et son honneur.

Nous aurons occasion de parler encore de Jules Romain, quand nous traiterons de l'école lombarde, et que nous citerons les beaux et nombreux ouvrages que Mantoue doit à son pinceau.

L'élève qui marche immédiatement après lui est *Francesco Penni*, surnommé le Fattore (1), parce que jeune, il entra en qualité de garçon dans l'atelier de Raphaël. Soit que le génie porte sur quelques êtres privilégiés ses sublimes

(1) Penni, né à Florence, mourut en 1518, âgé seulement de quarante ans.

influences, soit que le travail et les soins parviennent à la longue à produire quelques uns de ses heureux résultats, cet enfant, sans éducation et sans fortune, devint bientôt le rival de Jules Romain et le digne émule de son maître. C'est lui qui donna à cette loge du Vatican, représentant l'Histoire d'Abraham et d'Isaac, le coloris de la vie. Il acheva avec Jules Romain, après la mort de son maître, le tableau de l'Assomption de Peruggio qu'avait commencé Raphaël. La grâce que les Italiens ont si ingénieusement nommée Raffaellesca, règne dans ce tableau du Penni. Ses travaux à fresque dans Rome ont succombé sous l'action du temps; mais il en est resté des traditions et la plus honorable mémoire.

Appelé à partager l'héritage de son maître, il mérita cette faveur avec Jules Romain; et une pareille distinction fondée sur les services rendus à ce grand homme, fait voir de quelle estime Penni jouissait auprès de Raphaël.

Perino del Vaga (1) est le troisième élève du prince de la peinture. Concitoyen et beau-frère du précédent, il partagea la gloire d'avoir, tantôt avec Giovanni di Udino, tantôt avec Polydore, travaillé dans les ouvrages du Vatican, soit en

(1) Nous avons déjà fait mention de ce peintre.

peignant avec le premier, sur les dessins de Raphaël, les Histoires de l'Ancien Testament, soit en signalant aussi son pinceau dans les hauts reliefs, peints en clair-obscur par le second.

Le Vasari ne balance pas à déclarer que del Vaga est le premier dessinateur après Michel-Ange. Sa manière, qui tient à la fois de l'école romaine et de l'école de Florence, dans ce qu'elles ont toutes les deux de meilleur, brille surtout dans le tableau de la Naissance d'Ève et d'Adam, qu'on voit dans l'église de Saint-Michel, à Rome; les anges vivent, parlent et volent dans ce tableau. Celui qui représente Saint Jean dans le désert, qu'on voit à Tivoli, n'est pas moins beau.

Giovanni da Udine (1) partage avec les précédens l'honneur d'être un des disciples de Raphaël; il fut encore un de ses auxiliaires. Il peignit avec lui et les stucs et les arabesques des loges du Vatican, et la salle consacrée par les pontifes; enfin, il acquit le nom du premier des peintres en stuc qu'ait eus l'Italie. Il imita avec soin, comme son maître, les peintures des grottes qui jadis embellissaient les jardins de Titus, et c'est là qu'en copiant les arabesques des anciens il

(1) Il s'appelait Nanni ou le Ricamatore, né à Udine en 1494.

apprit à peindre avec un art inimitable les volatiles indigènes et étrangers, et toutes les espèces d'animaux, qui semblent respirer sous son pinceau.

Polidore da Caravaggio (1) suit Giovanni da Udine. D'abord simple manœuvre dans l'atelier de Raphaël, comme le Fattore, il ne tarda point à en devenir un des premiers élèves. L'art avec lequel il imitait en peinture les plus beaux bas-reliefs, nés du ciseau des sculpteurs antiques, est le talent auqnel la nature semblait l'avoir spécialement destiné; il n'existe rien de plus parfait en ce genre, soit pour le dessin et la composition, soit pour le coloris et les demi-teintes. Il s'est même placé à côté de Raphaël, comme le plus exact imitateur, à cet égard, du style des anciens.

Maturino (2), un de ses collaborateurs, partage avec lui cet honneur.

Pellegrino da Modena (3) fut des élèves de Raphaël le seul qu'on pût lui comparer pour les airs de tête, la liberté des mouvemens et la grâce des figures. Ses tableaux de Jacob et de Salomon, placés à côté de ceux de son maître

(1) Du même temps que le précédent.

(2) Né à Florence, et mort en 1528.

(3) Il fleurit à la fin du quinzième siècle, et mourut en 1523.

dans les loges du Vatican, n'en sont point éclipsés, et c'est leur assurer le plus durable éloge.

Bartolomeo Raminghi, surnommé le Bagna Cavallo (1), partage avec Biagio Pupini l'honneur d'avoir travaillé dans les loges du Vatican. Il introduit un nouveau et meilleur style dans la peinture, et par cela même il est supérieur à son émule.

Vincenzo di Giminiano (2) suit les précédens, et comme eux devient un des élèves de Raphaël. Il fut un des plus heureux et des plus adroits imitateurs de sa brillante manière; il peignit dans une des loges Moïse sur le mont Oreb, que le Taja a mal à propos attribué à Raphaël del Colle.

Timoteo della Vite (3) fut à la fois le disciple et le compatriote du grand peintre d'Urbino; il fut de plus son auxiliaire dans le tableau des Sibylles, peint pour l'église de la Paix à Rome.

---

(1) Raminghi né en 1493. L'époque de sa mort est disputée; d'après les uns c'est en 1551, d'après d'autres en 1542. Son fils fut peintre, mais il fut loin du mérite du père.

Biagio, né à Bologne, y florissait en 1530.

(2) Contemporain du précédent.

(3) Né à Urbino; mort âgé seulement de cinquante-quatre ans.

Il fut même l'héritier de cet ouvrage, un des plus grands que composa son maître. Il conserva long-temps la manière encore rude et sèche du quatorzième siècle; mais perfectionnée sous Raphaël, elle s'embellit de toute la grâce de son pinceau. Le tableau du *Noli me tangere* et celui de la Conception, tous deux de ce peintre, sont ceux qui honorent le plus son talent. Son frère, Pietro della Vite, posséda le même style.

Mais un des élèves de Raphaël, des plus fameux, est *Benvenuto Tisi* de Ferrare, surnommé *le Garofolo* (1), parce qu'on reconnaît ses tableaux à un œillet qu'il y plaçait toujours; il imitait tout de son maître, composition, dessin, coloris, expression et surtout la grâce de son pinceau, en y ajoutant toutefois une force et un feu dignes de l'école de Michel-Ange: savante alliance qu'il eut l'art d'exécuter avec autant de bonheur que d'habileté! Expressif dans ses grands tableaux, il est aussi aimable qu'original dans ses petits, tous consacrés à des sujets religieux et surtout aux apôtres, dont il peignit les actes les plus mémorables. Rome et Bologne sont les galeries où brillent le plus les peintures du Garofolo, et sa Visitation qu'on voit au palais Doria dans la première de ces deux villes, est un de ses plus beaux ouvrages.

(1) Contemporain du précédent.

Gaudenzio Ferrari (1), autre disciple de Raphaël, est son auxiliaire dans les divines peintures de la fable de Psyché. Sa touche est d'un goût exquis : il conserve un peu de la touche des *quatre-centistes*, mais il l'adoucit souvent en y joignant la grâce de son maître.

Jacomo da Faenza (2) est plutôt l'imitateur que le disciple de Raphaël, ainsi que divers autres peintres dont nous parlerons à leurs écoles respectives. *Marco Antonio Remondi*, *Scipione Sacco*, *Pietro Dabagnaja*, sont encore des imitateurs de la manière de ce grand homme, ainsi que le *Baccera*, le *Mosca* et divers autres peintres, tant portugais que flamands. (3)

L'histoire de la vie de Raphaël et de ses ouvrages, aussi intéressans qu'importans, comprend deux époques de l'école romaine; la troisième, qui commence après 1527, naît sous les auspices les plus funestes. Rome prise d'assaut et ravagée sous Clément VII par les bandes du connétable de Bourbon, venait de voir un autre

(1) Né à Valdagia dans le Milanais, en 1484; mort en 1550.

(2) L'on croit qu'il est le même que Bertucci. Il a fleuri depuis 1513 jusqu'en 1531.

Son fils, Giovanni-Battista, fut l'héritier de son talent.

(3) Nous croyons inutile d'en dire davantage sur ces artistes.

Alaric dévaster ses temples, ses palais, ses galeries. Les soldats avaient même pénétré dans le palais apostolique et outragé de leurs mains barbares plusieurs des belles peintures de Raphaël. F. Sebastiano fut chargé de les restaurer; mais son pinceau malhabile, si peu digne d'allier sa touche à celle de Raphaël, lui mérita de la part du Titien, le reproche de les avoir gâtées plutôt que rétablies.

Paul III, digne de succéder à ceux de ses prédécesseurs qui protégèrent les arts, s'efforça de réparer les désastres de la guerre. Le palais de Caprorola s'éleva dans Rome, et les Farnèse alimentèrent de nouveau par leur opulence et leur bon goût les brillans tributs du pinceau. Jules Romain est rappelé à Rome, Perrino del Vago y revient encore. La mort arrête le pinceau du premier, prêt à reprendre son essor; la jalousie et les petites passions dégradent celui de l'autre. Mais *Luzio Romano* et *Marcello Venusti* (1) embellissent le château de Saint-Ange et la Sala Reggia commencée depuis long-temps. Le *Vago* s'y signale par la beauté des stucs et les belles et imposantes figures qu'il y peint en grand maître, expiant ainsi les torts qu'un esprit inté-

(1) Ces peintres suivent de près, pour l'âge et le talent, les précédens.

ressé avait faits à sa morale. Il mourut en achevant cet ouvrage.

Soutenu par Michel-Ange, vivant encore, dans le sein de la gloire et comblé des bienfaits de la reconnaissance nationale, Daniele de Volterra lui succéda ; il peignit de ce style grandiose qui le place au rang des grands maîtres, ces grands faits historiques, qui, ajoutant aux pouvoirs spirituels de l'Église la puissance temporelle, donnèrent en tribut à ces pontifes des sceptres, des couronnes, rivaux par leur puissance de ceux qui les portaient : travaux mémorables que continuèrent les peintres, ses successeurs, et qui donnèrent à ces appartemens du palais apostolique le nom de Salles des Rois.

Nous passerons rapidement sur ces temps d'interrègne de la peinture où Jules III fait suspendre les travaux dont nous venons de parler, et où Paul IV laisse dégrader dans une des salles du Vatican, et jeter même à terre les murs où sont peints des apôtres de la main de Raphaël. Excité par le Vasari, Pie IV fit recommencer les travaux des Salles des Rois ; le Salviati et le Ricciarelli (1) en furent chargés d'abord, et ensuite des neveux de Raphaël.

---

(1) Il a déjà été question de ces artistes dans les précédens chapitres.

L'*Agresti*, le *Sermoneta*, *Marco* de Sienne, les deux *Zuccari*, le *Samacchini*, le *Fiorini*, le *Porta* (1) leur succèdent. Ils peignirent Alexandre III bénissant Frédéric Barberousse dans le temple de Saint-Marc à Venise. L'architecture, les ornemens vénitiens sont prodigués dans ces peintures, mais le coloris manque de force et le clair-obscur d'art; il semble que la peinture, passant, par une transition aussi malheureuse que rapide, de son âge florissant à une vieillesse anticipée, montre d'un côté les beautés de son âge mûr, et de l'autre la laideur de la décrépitude. Grégoire XIII vit achever le travail dont nous parlons.

Sous ce pape et sous Sixte V, le plus beau des arts semble renaître; mais la médiocrité est plutôt son partage que le génie. Sixte aimait les artistes, mais ne savait pas les distinguer. Il préférait la célérité du pinceau à son action lente mais réfléchie. Il osa punir de toutes les rigueurs de sa sévérité les peintres qui, visant à la perfection, et suivant la maxime d'un sage, se *hâtaient lentement* pour perfectionner leurs ouvrages. Cet absurde système fut continué sous Clément VIII, et c'est ce qui fit que de toutes parts accoururent dans Rome des peintres qui n'avaient ni dessin, ni coloris, ni harmonie

(1) Tous peintres romains et napolitains.

de ton, d'ordonnance et de composition. Le règne des *maniéristes* commence; ils inondent de leurs ouvrages les temples, les cloîtres, les palais, les galeries. Cette époque de la peinture est malheureuse, mais elle n'est pas désespérée. Quelques hommes supérieurs, conservateurs du feu sacré du génie et du bon goût, qui toujours l'accompagne, témoignent par ceux qu'ils font encore, que l'art n'est point perdu. Le *Sermoneta* se montre un digne disciple de l'immortel Sanzio. Le tableau représentant Pepin, qui, après avoir fait prisonnier Astolphe, roi des Lombards, fait don du territoire et de la ville de Ravenne à l'église, est digne des meilleurs maîtres. Un tableau de la Transfiguration peint à l'huile, et plusieurs autres du même peintre, se rapprochent de ceux de Raphaël; car c'est dans la peinture à l'huile plus que dans la peinture à fresque, qu'il s'élève à la hauteur de ce maître. *Scipione Pulzone* de Gaette, dont nous parlerons plus au long dans l'historique de l'école de Naples, marche à côté du Sermoneta. Les trois *Zuccari* suivent ces deux peintres. Leurs nombreux élèves, le *Trometta*, le *Pandolfi*, le *Cespède*, le *Montagna* (1)

(1) Bons peintres, mais secondaires, sur lesquels nous croyons, comme sur tous ceux de leur ordre, ne devoir pas entrer dans de plus grands détails.

signalent honorablement leur pinceau. Les directeurs de ces nombreuses peintures, tant de la salle appelée des Ducs, que de la vaste galerie du Vatican que Lanessi dit ressembler à *une Province entière*, sont le *Bologna*, le *Circignano*, dit le *Pomarance*, les *Danti* et le *Roncalli*, élève distingué de ces trois peintres; ils ramènent dans le Vatican avec la peinture, exilée depuis le siége de Rome, l'ordre dans les travaux, la tranquillité et la paix qui semblaient en avoir été bannies pour toujours, le respect des disciples envers leurs maîtres et l'amour des maîtres envers leurs disciples (1). L'art n'était plus le même, la peinture frappée de décadence et de langueur se traînait valétudinaire, mais les *Tempesti*, le *Raffaelino*, le *Palma*, jeune, le *Massei*, font renaître l'espérance dans tous les cœurs.

Le *Muziano* (2) se concilie dans le même temps, et mérite la potection de Michel-Ange par un dessin correct et hardi comme le sien. Les anachorètes, les prophètes, les pères de l'Église ont retrouvé leur peintre; il exprime avec une rare vérité leur maintien grave, leur

(1) Nous aurons encore occasion de parler de ces artistes.

(2) Grand peintre, contemporain des précédens ses rivaux.

air austère, et cette sévérité de mœurs, cette inflexibilité de caractère, qui firent d'eux des hommes aussi rigoureux envers eux-mêmes qu'ils étaient indulgens envers l'humanité entière. Le coloris du Muziano est sec plutôt que moelleux, mais il est analogue aux austères sujets qu'affecte son pinceau. Le *Nebbia*, le *Guerra*, le *Torre*, le *Stella*, sont ses dignes élèves.

Le *Raffaellino* de Reggio se distingue parmi tous ces peintres. Son nom, diminutif de celui de Raphaël, semble annoncer ses talens; sa touche est pleine d'esprit, ses compositions remplies de grâce; un pinceau moelleux, son coloris savamment combiné de lumière et d'ombre, tout donne à ses figures un relief aussi surprenant qu'il est flatteur. Plusieurs des travaux d'Hercule qu'il peignit dans une des loges du Vatican, qui est au milieu de celles de Raphaël, ne sont point éclipsés par les ouvrages de ce peintre, ainsi que ses tableaux représentant des sujets évangéliques, placés dans le même lieu. Le superbe palais de Caprarola s'embellit aussi de son pinceau. Son style l'emporte en beauté sur celui des Zuccari et des Vecchi ses rivaux, et ses figures ont un tel éclat que le Baglione dit qu'elles paraissent vivantes; mais comme si le le Raffaellino devait se rapprocher en tout du

peintre dont il portait le nom, il mourut comme lui lorsqu'à peine il touchait à la moitié de sa vie, et cette fois encore l'Italie et les arts eurent à pleurer la perte d'un grand artiste.

Le *Nogari*, le *della Marca*, sont des imitateurs heureux de Raffaellino, ainsi que le Marca, et le Pozzo qui se rapproche le plus de lui.

Le *Laoretti* est un des peintres contre la lenteur duquel s'éleva le pape Sixte v; chargé qu'il fut de peindre les voûtes de la salle, appelée de Constantin, dans le Vatican, que Jules Romain et Perrino del Vago ont embellie de leurs pinceaux immortels, il échoua en partie dans cet ouvrage, mais répara ses torts par l'histoire de Brutus et le trait historique de Coclès, qu'il peignit au Capitole.

Le *Scalvati* fut son élève, auquel succéda le Ricci, qui, plus habile et surtout plus expéditif, séduit par son pinceau, réjouit par sa touche, et enchante l'œil par son coloris et l'art de ses compositions. Estimé de Clément VIII, il peignit la Consécration de saint Jean-de-Latran. Son style est Raffaellin, selon l'expression italienne. Il s'efforça d'en avoir la manière, et comme imitateur, il se plaça à cet égard au rang du Circignani et du Nebbia. Le *Cavaliere d'Arpino* le suit; et cet artiste, qui est parmi les peintres ce que son compatriote Marini est parmi les

poètes, a joué un trop grand rôle pour que nous ne lui consacrions pas un article plus étendu dans l'historique de l'école de peinture napolitaine dont il fait partie. Nous citerons seulement ses élèves, parmi lesquels est son frère Cesari, qui imita la manière de Michel-Ange, tandis que d'Arpino lui-même imite de loin à loin celle de Raphaël. Le Rossetti, le Parasole, l'Abbatini, l'Allegrini et son frère, le Formello, le Franco, l'Orsi, le Nanni, le Puglia, le Torelli, le Cati, peintres, les uns remarquables par la facilité, les autres par la hardiesse de leur pinceau, et tous par des succès plus ou moins contestés des grands maîtres, achèvent la nomenclature des élèves de l'école Romaine; la plupart étant nés dans Rome même, ou dans les états de l'Église. Les deux Vecchi, Fontana, et plusieurs ultramontains furent leurs émules dans les travaux de Rome. Les deux Cesarei, le Cavaliere Sermei, le Brunori, le Basili, le Dolci, l'Episcopio, l'Apollonio, le Flori, le Bilia, le Nucci (Avanzino), le Squazzino, le Gasparino, le Bartiani, le Tolentino, le Nobili, l'Allegretti (Carlo), le Massi, le Sarti (Antonio), le Pittore, et plusieurs autres, ainsi qu'une foule de portraitistes, parmi lesquels le Vignola, devenu depuis un des plus grands architectes de l'Italie, terminent, avec les peintres sur la porcelaine et

le cuir, la série considérable des artistes de l'école Romaine pendant cette époque, temps où, frappée d'un principe effrayant de décadence, la peinture ne s'est soutenue, comme nous l'avons vu, à travers la foule des maniéristes qui menacèrent de l'anéantir, que par ces génies éclatans mais rares, dont les exemples et les leçons sauvent miraculeusement les arts du plus triste des naufrages.

CHAPITRE XII.

Continuation de l'École de peinture romaine.

Tous les ouvrages commandés par Grégoire XIII, par Sixte V, et plusieurs de ceux qui furent commencés sous Clément VIII, aussi rapidement faits que nombreux, tout en dégradant la peinture, devaient cependant ramener les bons principes et les saines doctrines, car le propre du travail est de fixer tôt ou tard le bon goût. Rome revoyait de bons peintres briller dans ses murs. Les provinces de l'Italie lui envoyaient de toutes parts les meilleurs élèves des écoles de leurs villes, et c'est de la patrie de Raphaël que devait sortir le restaurateur de l'école Romaine.

Ce peintre est le *Barocci* (1), qui formé à celles du Corrége et de Raphaël, et plein de leur style, fut appelé à l'honneur de régénérer la peinture, tant par son clair-obscur enchanteur, que par son coloris aussi vrai que magique, comme aussi par son dessin. Venu à Rome, mais pour

(1) Fiori Federici, né à Urbino en 1528, et mort en 1612.

peu de temps, il y seconda le pinceau des Zuccari. Qui le croirait? bien que modeste et étranger à l'envie, comme l'est ordinairement le vrai talent, chaque coup de pinceau qu'il donne attire sur lui les perfidies et les plus noires trahisons. Zuccari, ce monstre, lui présente sous les traits de l'amitié un breuvage empoisonné, et s'il échappe au trépas, sa santé se trouve tellement altérée, qu'obligé d'abandonner ses pinceaux, ce n'est que dans quelques instans lucides et à des distances considérables qu'il peut les manier et tenter de peindre encore quelques chefs-d'œuvre. Il s'éloigna, il fuit d'une ville où la mort devait être le prix de ses travaux et de son génie, et alla tantôt à Perugio, tantôt dans Urbino, tracer de brillantes ébauches, qu'il envoyait à Rome : ce fut le seul châtiment qu'il infligea à l'envie. Il régénéra de loin comme de près l'école Romaine ; et, non content de ce grand service rendu au plus beau des arts, il transmit aux Sigoli, au Vanni, au Roncalli et au Baglimo (1), des talens qui ne régénèrent pas moins l'école de Florence outragée comme celle de Rome par les maniéristes.

Ces artistes ouvrent le dix-huitième siècle, et

---

(1) Tous ces peintres ont été déjà nommés dans des notes ou le seront ailleurs; mais c'est surtout dans leurs écoles respectives qu'il doit en être fait mention.

s'efforcent de réaliser les douces espérances qu'ils donnent de revoir régner la doctrine des grands maîtres. Clément VIII veut augmenter les richesses pittoresques de l'auguste temple de Saint-Pierre, en l'ornant de l'histoire peinte de cet apôtre, et n'employer que des artistes dignes par leurs talens d'être, sinon les rivaux, du moins les émules des Raphaël et des Michel-Ange. Les cinq artistes sont appelés auprès de lui, ainsi que le Cartelli (1), un des premiers maîtres de l'école Génoise, mais qui n'était, il faut le dire, qu'un disciple auprès d'eux.

La récompense de la croix et du titre de chevalier fut le prix de leurs travaux, et les Caravage ainsi que les Carrache accoururent dans Rome. Cette élite des plus grands peintres de ce temps ébranla la doctrine des maniéristes, elle dispersa ses fauteurs. Les peintures de la galerie Farnèse, confiées pendant huit ans à l'immortel Annibal Carrache, éclipsèrent les travaux de ceux qui les avaient immédiatement précédés, comme la lumière efface l'ombre. Le Domenichino, le Guido, l'Albano et Lanfranco, paraissant plus tard sur les traces de leurs maîtres, achevèrent de relever l'honneur de la peinture.

---

(1) Il sera question de cet artiste à l'école Génoise.

Lorsqu'on ouvrit la galerie Farnèse, Rome entière contempla ce qu'elle n'avait encore vu que dans la chapelle Sixtine et les chambres du Vatican, c'est-à-dire des chefs-d'œuvre. Elle se crut retournée au temps des Michel-Ange et des Raphaël. C'est alors qu'elle vit, mais avec douleur, que la plupart des peintures faites depuis ces grands hommes jusqu'à ce moment étaient indignes des modèles qu'avaient laissés ces maîtres, et que les travaux ordonnés depuis Léon x jusqu'à Paul v étaient plutôt une injure faite à Rome, que des monumens élevés à sa gloire; mais les Carrache et leurs élèves, ou autrement dit les peintres de l'école Bolonaise, chargés désormais d'embellir la métropole de l'Italie, vont sous les pontificats de Grégoire xv, d'Urbain VIII et d'Alexandre VII, en se joignant au Poussin, au Cortone et au Sacchi, consolider le nouveau règne de la peinture.

En retournant au Barocci, nous signalerons quelquesuns de ses ouvrages. Élève de Franco (1), grand dessinateur, et moins bon coloriste, c'est de lui qu'il apprit les premiers élémens de son art, qu'acheva l'étude des statues antiques. Le style

(1) Né à Rome; il mourut sous le pontificat d'Urbain VIII.

de Michel-Ange fut d'abord le sien, puisqu'il était celui de son maître; mais arrivé dans Rome, il en changea à l'aspect des tableaux de Raphaël, et doué de son caractère laborieux et de son âme sensible, aussi bon, aussi doux que le Corrége dans ses mœurs, il s'efforça de prendre l'expression de l'un et la grâce de l'autre. Ses figures de femmes ont la beauté de celles du second; et si son pinceau est moins large que le pinceau de ces deux grands maîtres, ses contours sont aussi purs, ses draperies aussi savantes, et ses compositions aussi gracieuses. Il est peu de musique aussi harmonieuse à l'oreille, que son coloris l'est aux yeux. Des sujets sacrés sont principalement ceux de ses tableaux, hors celui de l'incendie de Troye de la galerie Borghèse. Saint François en prière et le tableau appelé le Pardon, auquel il consacra sept années de sa vie, sont au nombre de ses plus beaux ouvrages. Ce dernier surtout brille par la perspective, le jeu savamment combiné de la lumière et de l'ombre, l'admiration expressive d'une foule de figures, toutes plus belles les unes que les autres. Parler éloquemment de cet ouvrage n'est rien auprès du plaisir qu'on éprouve à le voir.

Les élèves de ce grand artiste sont : le Bal-

delli (1) son neveu, le Bertuzzi, le Porrini, l'Antoniani et le Viviani (2). Ses imitateurs sont le Bellini d'Urbino, le Visani, et plusieurs autres de ses concitoyens (3). Le Lillio, les deux Malpiedi, le Terenzio Terenzj ou le Rondolino, ainsi que les deux Pellegrini, le Marzi, le Bandiera, se formèrent tous à son école.

Le Miracle de la multiplication dans le désert, qu'il peignit dans le réfectoire des Conventuels, est un des plus beaux ouvrages du Barocci, et un des meilleurs tableaux à l'huile connu.

Le peintre qui se signale le plus après ce grand artiste dans Rome, quoique par un pinceau différent, est Michel-Ange Amérighi, surnommé le *Caravage*, dont nous avons déjà parlé, et dont nous parlerons encore en traitant de l'école napolitaine, dans laquelle il a joué un rôle si important.

Ce peintre, dont Annibal Carrache a dit que lui seul possédait le secret de peindre la chair, comme Dieu sut la créer, élève du Giorgione, se fit remarquer d'abord par des ombres mo-

(1) Baldelli (Francesco). *Voyez* Crispolti, t. II, p. 150.

(2) Tous peintres de l'école romaine du dix-septième siècle.

(3) Également de la même école.

dérées, que depuis il surchargea dans ses tableaux, ce qui leur donna un aspect lugubre, et fit que ses figures parurent placées sur un seul plan; mais si dès lors, dans ses tableaux, on ne sentit plus ni la dégradation des couleurs, ni l'art savant des demi-teintes, on n'y admira pas moins les grands effets qui résultent des fortes oppositions de la lumière et de l'ombre. Peintre hardi s'il en fût dans ses conceptions, qui se riait de brillantes compositions, dont vit le beau idéal; qui ne connut que l'imitation d'une nature vulgaire, mais vraie, et qui sut la rendre avec une expression surprenante. Son chef-d'œuvre est la Déposition de la croix, que l'on voit dans l'église de la Vallicella à Rome. C'est là qu'opposé au pinceau si riant et si pur du Barocci, à la touche si suave et si brillante du Guido, ses pinceaux gagnant par l'art des contrastes, produisent l'effet le plus grandiose, quoiqu'il ne soit que trop souvent ignoble dans le choix de ses personnages. La Cène d'Emaüs du palais Borghèse, le Saint Sébastien du Capitole, et surtout son tableau de la Fruitière, ne sont pas moins admirés que le précédent. Il fut le Shakespeare des peintres : inculte et sauvage comme le sublime tragique anglais, il rachète ses incorrections par une vérité toujours frappante.

Le *Manfredi* (1) est son premier élève, qui déjà avait travaillé sous le Roncalli. On le dirait un autre Caravage, tant il imite avec succès son maître. Carlo le Vénitien (2) n'imita de lui que ses excès et ses défauts. La manière du Caravage séduisit aussi des ultramontains. Valentin et Vouet, tous deux peintres français, dont le dernier est le maître du fameux Le Brun, formèrent en grande partie leur style sur le sien, ainsi que le Carozelli, et ce fameux Hundhorst connu sous le nom de *Gerardo della Notte* (3), parce que ce fut toujours à la clarté des lampes ou des flambeaux, et non à celle de l'astre du jour, qu'il peignit ses tableaux. Il n'imita pas seulement ces grandes masses de lumière et d'ombre que rendait avec tant d'art son maître; il eut son coloris animé, ses chairs vivantes et qui semblent palpiter; mais plus exact que lui, il est plus moelleux dans les

(1) Bartolomeo de Mantoue, mort jeune, sous le pontificat de Paul v. *Voyez* le Baglione, t. II, p. 266.

(2) Il sera question de ce peintre dans l'historique de l'école de Venise.

(3) Carozelli Angelo, né à Rome en 1585, et mort en 1653.

Gerardo della Notte, connu de tous les amis de son art, est né, comme on sait, dans le commencement du dix-septième siècle.

contours, plus pur dans les formes de ses personnages, plus gracieux, plus noble dans leurs mouvemens et dans leurs attitudes peintes dans l'obscurité des nuits, plus favorable aux travaux de son génie que les clartés du soleil qui appellent le tumulte et le bruit. Cet artiste brille surtout dans le tableau représentant Jésus-Christ traduit la nuit au tribunal de ses juges. C'est là que l'ombre profonde qui règne dans cet ouvrage ne fait que mieux ressortir les traits purs et sacrés de l'accusé divin; c'est là qu'on voit dans un plus grand éclat sa candeur, sa simplicité, sa sublime innocence!

Le *Serodini*, le *Campino* (1), et divers autres encore sont les derniers élèves du Caravage.

De ce maître nous passerons aux Carrache, desquels nous ne dirons qu'un mot, nous réservant d'en parler soit dans l'historique de l'école Bolonaise, soit dans celui de l'école Napolitaine qu'Annibal devait embellir de plus d'un chef-d'œuvre. Ces peintres ne firent pas seulement des élèves dans leur patrie, ils en firent aussi dans Rome, et tous à l'envi contribuèrent à corriger les erreurs des maniéristes, et les abus introduits par le Caravage et les siens.

---

(1) L'âge de Serodini nous est inconnu.

Le Campino est né dans le dix-septième siècle, à Camerino dans l'état Romain.

Le premier de ces élèves dans Bologne est sans contredit Domenichino Zampieri, connu sous le nom immortel du Dominiquin (1), qui ne fut pas moins grand dans l'art d'enseigner que dans celui de peindre.

Le *Barbalonga* et le *Camasci* sont à leur tour les élèves du Dominiquin dans Rome, ainsi que le Carboni, le Cozza, le Canini et le Passeri (2), appelé de ce nom parce qu'il peignit avec une vérité surprenante les oiseaux, et qu'il avait pour usage de placer dans chacun de ses tableaux un passereau, comme le Garofolo mettait un œillet dans les siens.

Les élèves du Guido ne se distinguent pas moins que les précédens, le Michellini, le Rinzi, le Compagnoni et les Giuliani sont les siens, dans Rome, avec le Brandi qui l'est de Lanfranco, et l'Ottini, le Lamparelli, le Vaselli, le Giorgetto, le Marinelli et le Mengucci, qui tous contri-

---

(1) Il sera longuement question de ce grand artiste dans l'historique de son école (la Bolonaise), ainsi que dans celle de Naples, dans laquelle il a si tragiquement figuré.

(2) Tous peintres romains du dix-septième siècle. Le Passeri, le plus célèbre, naquit en 1610, et mourut en 1673, après s'être fait prêtre. Plusieurs autres encore, que nous ne nommons pas, furent les élèves de cette célèbre école.

buèrent par leurs exemples à ramener le bon goût de la peinture dans cette ville, et à ranimer l'antique honneur de son école. (1)

Le célèbre Albane (2) les suit, avec le Speranza, le Mola, le Gherardi, le Boncuore, le Bonati, le Ducci, le Catalani, le Bonini, et surtout *Andrea Sacchi* (3), sur lequel nous nous arrêterons un moment.

Élève de l'Albane comme les précédens, ce peintre, le meilleur des coloristes de l'école romaine, et l'un de ses plus grands dessinateurs, fut à la fois profond dans la théorie et dans la pratique de son art. Ami de la perfection, s'il était rapide dans la conception, il était lent et réfléchi dans l'exécution. Il disait que le mérite d'un peintre ne consistait point à faire beaucoup, mais à faire peu d'ouvrages, en s'efforçant de les rendre parfaits.

Comme les peintres de l'antiquité, et comme le Poussin parmi les modernes, peu de person-

---

(1) Nous croyons inutile de donner l'âge de chacun de ces peintres en particulier; ils sont tous Romains et du même siècle que les précédens.

(2) On parlera de ce grand peintre dans l'historique de l'école Bolonaise.

(3) Né en 1600 à Rome, et mort en 1661. Son épitaphe lui donne cependant soixante-trois ans.

nages figurent dans ses tableaux, mais ils y sont tous nécessaires. Il était né pour peindre tout ce qui est grave, tout ce qui est hardi; et cependant, comme son maître encore, il est aussi le peintre des grâces: figures graves et majestueuses, figures tendres et douces; tous les genres sont également de son domaine. Dans son tableau de Saint Romuald, les habits tout blancs des religieux dont ce saint est entouré, jettent une couleur monotone; l'artiste s'en aperçoit, il peint alors un grand arbre qui s'élève au milieu de ces solitaires, et qui, répandant au loin par ses rameaux l'ombre et la verdure, produit des teintes et des demi-teintes en grand nombre; et c'est ainsi que d'un coloris trop uniforme, l'habile artiste fait naître un coloris magique. Son tableau de Sainte Anne, dans l'église de Saint-André, au Quirinal, et celui de Saint Joseph, qu'on voit aussi dans Rome, sont, comme le précédent, au nombre de ses meilleurs ouvrages. Il n'enseigne pas moins avec supériorité, et le plus grand de ses élèves est, comme on sait, le *Maratto*.

Lorsque Raphaël et le Corrége eurent créé ces douces images de Vierges, humbles et simples, qui naquirent pour ainsi dire de leurs pinceaux, ce type de la douceur et de la bonté divine empreint en traits ineffaçables sur la

toile, sembla appeler toutes les âmes tendres, tous les cœurs aimans à l'imiter.

Le *Salvi*, surnommé le *Sasso Ferrato* (1), parce qu'il était né dans ce lieu, fut parmi les peintres un de ceux qui exprima le mieux ces Vierges révérées. Il fut cependant vaincu par le Dolci (2), qui sut les peindre mieux encore, et qui, sans prétendre au beau idéal des Grecs, en eut toutes les grâces. Le caractère éminemment touchant de ses têtes, la simplicité de ses vêtemens et de ses personnages, qui n'en exclut point la dignité, s'unit parfaitement à un coloris toujours plein, toujours vrai, toujours beau. Un peu dur dans ses teintes locales, il est toujours harmonieux dans son clair-obscur. Son tableau du Rosaire, qu'on admire dans l'église de Saint-Sabien à Rome, est, quoique petit, dimension qu'il donnait ordinairement à tous ses ouvrages, un chef-d'œuvre de délicatesse et de perfection. Mais un des plus beaux de tous est celui qu'on voit dans la cathédrale de Montefiascone.

Le Giuseppino de Macerato, le Gobbi, le Boniforte, le Fabrizzi, l'Angeli, le Franchi,

---

(1) Nous en avons déjà parlé; il s'appelait Tarquinio.

(2) Carlo appartient à l'école de Florence, et nous en avons parlé dans l'historique de cette école.

l'Amadei et le Fabio (1), sont, avec les élèves Toscans, à la tête desquels figure le cavaliere Pomarence, élève d'un autre peintre de ce nom, les artistes qui continuèrent de marcher sur les traces de ceux qui ramenèrent et fixèrent le bon goût de la peinture dans la capitale du monde chrétien. Ce dernier surtout, par une heureuse alliance de la manière des deux écoles Romaine et Florentine, est brillant dans son coloris, correct dans son dessin. Ses fresques sont charmantes, ses tableaux à l'huile séduisans. Il règne dans les unes un ton excellent de couleurs, dans les autres une harmonie, un accord parfait des teintes, et dans tous un repos et un calme véritablement enchanteurs. Son tableau de la Mort d'Ananie et de Saphire, dans les Chartreux de Rome, appelé à jouir des honneurs de la mosaïque dans le temple de Saint-Pierre, mérita, par sa beauté, d'être reproduit ainsi dans l'avenir le plus éloigné. Il est le premier de ses ouvrages ; c'est un chef-d'œuvre.

Les élèves du cavaliere Pomarence sont : le Selio, le Fiameri, les deux Crescenzi, le Scaramuccia, le Burati et le Morelli (2), le

(1) Tous peintres nés dans les états Romains.

Les deux Pomarence sont élèves, l'un de Circignani, et l'autre de Roncalli dont nous avons déjà parlé.

(2) Morelli Bartolomeo, appelé aussi Sianon, du nom

maître du Baglione, qui fut après le Barocci un des restaurateurs de la peinture le plus remarquable de ces temps, et duquel nous parlerons moins succinctement que des autres.

Le *Baglione*, après avoir pris quelques leçons de Morelli, devint son propre maître, et s'éleva seul à la gloire des grands artistes. De bons exemples et de beaux modèles, voilà quels furent ses guides. Paul v et le duc de Mantoue furent ses Mécènes. Ce sont eux qui les premiers lui donnèrent à exécuter des ouvrages dignes de ses talens. Correct dans son dessin, pur dans son coloris, vrai dans son clair-obscur, et parfait dans l'expression de ses figures, le Baglione fit l'admiration de ses contemporains et de la postérité dans les tableaux qu'il peignit à Rome, à Perugia et à Lorette. Il s'approche du Cigola (1) pour les demi-teintes. Ses ouvrages du Vatican et de Sainte-Marie-Majeure honorent le pontificat de Paul v, sous lequel ils ont été créés.

A la gloire de bien manier le pinceau, il joignait celle de savoir bien écrire, et prenant

---

de sa patrie, située dans les états Florentins. Les autres peintres qui le précèdent sont Romains, et vécurent dans le même temps.

(1) Cigola était de l'école de Florence, où nous en avons parlé. Il naquit en 1559, et mourut en 1613. En récompense de ses talens il fut créé chevalier.

la simplicité pour guide dans l'une comme dans l'autre, il fut, dans son livre de la Vie des artistes de son temps, ce qu'il est dans ses tableaux : toujours vif et toujours intéressant, il écrit sans esprit de parti, il dispense la louange avec la même impartialité que la critique.

Après lui, le Passignani (1) se distingua dans Rome, les deux Vanni, le Feti et le Lelli, ces deux derniers formés à l'école de Cigoli ; tous marchèrent sur les traces de ce maître, et firent briller la peinture régénérée.

Pietro di Cortona, élève du Comodi et du Ciarpi, accourt dès l'âge de quatorze ans, de Florence dans Rome, et devient à la fois un grand architecte et le peintre célèbre dont nous avons déjà parlé. Son tableau représentant la Bataille des Romains et des Sabins, est plein, dit le savant Lanzi, d'ardeur pittoresque ; celui de Saint Yves, placé à la Sapienza, est, avec le Saint Jacques d'Imola, et le Saint Charles de Catinari, dans le nombre de ses plus belles compo-

---

(1) Il fut nommé chevalier comme le précédent : né dans le Florentin, en 1560, il mourut âgé de soixante-dix-huit ans.

Nous avons eu déjà occasion plusieurs fois de parler de ce peintre illustre. Il sera question des peintres qui le suivent, et du Cortone surtout, dans le cours de cet ouvrage : ils rivalisent de talens avec lui.

sitions. Il est savant dans celle qui représente le Pape saint Étienne; plein de grâce dans celle de la Naissance de la Vierge, dans le palais du Quirinal, et d'une beauté qu'aucun autre pinceau n'a surpassée dans le tableau de Daniel jeté dans la fosse aux lions, qu'on voit à Venise.

L'Ottine, le Bassetti et le Turchi, tous trois de Vérone, et dès lors faisant partie de l'école Vénitienne, de laquelle nous parlerons bientôt, se distinguent aussi dans Rome. Le premier, par ses bonnes études dans cette ville; le second, par de bons tableaux; et le troisième, par les excellens élèves qu'il fit en se fixant dans cette ville. Le Santelli, le Borgianni, le Spadarino, le Piccione, le Grapelli, le Vasconio, le Rainalli et le Gagliardi (1) se groupent avec les précédens pour augmenter les tributs portés à l'école romaine, et consacrés par elle à la peinture régénérée.

A ces artistes se réunissent à Rome des peintres étrangers, mais célèbres; tels que ce Rubens (2) qu'on peut appeler le Titien du nord, puisque, comme celui de l'Italie, nul ne l'a surpassé dans le coloris.

---

(1) Tous peintres Romains du dix-septième siècle, et la plupart excellens.

(2) Tout le monde sait que ce grand artiste naquit à Anvers en 1577, et y mourut en 1640.

Antoine Vandyck (1), son rival dans cette partie, et son maître pour la correction et la grâce du dessin, surtout pour la perfection de ses tableaux, dans laquelle il est vraiment inimitable.

Diego Velasquez (2), ornement de l'école Espagnole, et le premier des peintres de ce pays; Pierre Mignard, qui ne l'est pas moins de celle des Français, et le Poussin, qui est leur Raphaël. (3)

Arrêtons-nous un moment sur cet artiste, lequel eut, en effet, plusieurs des grandes qualités qui signalent le grand Sanzio, et acquittons l'engagement que nous avons pris envers nos lecteurs, de leur signaler, autant qu'il est possible, les plus grands modèles.

Quoique né long-temps après Raphaël, le Poussin peut être considéré comme un de ses élèves. C'est sur ses tableaux qu'à l'instar des Sacchi, de Sasso Ferrato et des Barocci, il forma son dessin et dirigea ses pinceaux. Comme lui, les statues antiques sont ses guides, et parmi les statues, le

---

(1) Ce peintre est aussi connu que le précédent; né aussi dans Anvers en 1599, il mourut à Londres.

(2) Il en sera question plus tard.

(3) *Idem.*

Méléagre du Vatican, reconnu depuis pour être un Mercure, et, par ses proportions si exactes et si pures, son premier modèle. La peinture appelée les Noces Aldobrandines fut celui de ses compositions, tandis que par les arcs de triomphe, les vases, les urnes, il apprenait les ornemens et toute l'érudition de son art. Sobre et fini dans ses ouvrages, il imita aussi Leonardo da Vinci. Comme lui, il ne mit qu'un petit nombre de personnages dans ses tableaux, où le génie de l'antiquité respire, car on sait que les peintres grecs imitaient en cela leurs propres statuaires. Il prit au Titien son admirable coloris, et à Raphaël sa divine expression. Sans cesser d'être peintre, il fut toujours poète dans ses tableaux, parmi lesquels on compte plus d'un chef-d'œuvre; enfin, le Poussin est digne de la place que son buste occupe maintenant dans le Panthéon, où il a été déposé par l'amitié reconnaissante. (1)

---

(1) C'est au savant auteur de l'*Histoire de l'Art par les monumens*, Leroux d'Agincourt, que les arts doivent cet hommage.

Il n'est pas de sentiment plus doux, plus satisfaisant que celui qu'on éprouve en entrant dans ce temple, le plus beau de Rome, qui, consacré au culte divin dans la

Les portraitistes, les paysagistes suivent ces peintres d'histoire, et disputent entre eux de célébrité. Parmi les premiers figurent avantageusement le Grammatica, le Leoni et le Galanino. Parmi les seconds, le Viola, l'Armanno et l'Elzheimer, peintre allemand, alors dans Rome, et Salvador Rosa, dont nous nous réservons de parler, avec tous les soins et toute l'étendue que mérite son génie, dans l'historique de l'école Napolitaine.

Gaspard Dughet ou le Poussin (1) fut son rival pour la célérité du pinceau, car l'un et l'autre commençaient et terminaient un tableau dans une même journée; mais il est supérieur à ce maître par le choix des sites, l'horizon brillant et varié de ses paysages, et la beauté des accessoires dont il sut encore les orner. C'est Martial qui dépeint les beautés de Tibur et de Tusculum, c'est le Tasse qui décrit, en le créant, le jardin d'Armide.

Claude Gelée, surnommé le Lorain (2), sur-

---

métropole de la chrétienté, l'est aussi à recevoir les monumens des artistes jugés dignes de cette faveur.

Honneur à ce gouvernement, honneur au Phidias moderne par les soins duquel cet hommage est rendu!

(1) Beau-frère de Nicolas Poussin, né à Rome en 1613, et mort en 1675.

(2) Claude Gelée, né en France en 1600, mort âgé de quatre-vingt-deux ans.

passe Salvador Rosa et égale Dughet, s'il ne le surpasse aussi. Il n'est aucun effet de la lumière et de l'ombre, des cieux, des airs et des eaux qu'il n'imite; aussi dit-on avec raison, de lui, qu'il est le peintre de l'univers. Ce mot et la beauté de ses ouvrages doivent suffire à son éloge.

Vandervert (1) fut son élève et émule, et les peintres de marines, tels que Henri Uroom, le Tassi, le Primi, le Mulieribus, le Montagne et surtout le Tempestino (2), qui mérite ce nom par son habileté à peindre les ouragans et les tempêtes, suivent les précédens. Le Cerquozzi, surnommé le Michel-Ange des batailles (3) par son habileté à exprimer sur la toile ces tristes et sanglantes scènes des fureurs des hommes, joint au Cortese, autrement dit Borgognone (4), au Baure, au Graziano, au Bamboccio (5) et à plusieurs autres, tels que le Roos,

---

(1) Vandervert (Henri) était un peintre flamand.

(2) Il était Romain, et florissait vers la fin du dix-septième siècle.

(3) Michele Angello della Bambocciata, né à Rome selon Baldinucci en 1600, et selon Penseri en 1602.

Il est mort en 1660.

(4) Le père Giacopo, jésuite, né en 1621, mort en 1676.

(5) Hollandais, appelé de ce nom à cause du sujet de ses tableaux. Son véritable nom est Laar.

le Salini, le Núzzi, le Bernasconi, le Garzoni, peintres d'animaux; le Campidoglio, le Gobbo, peintres de fruits; le Zaccolini, le Niceron, le Codagora et le Viviani, peintres de perspectives, terminent cette époque. (1)

Mais les beaux-arts, comme les belles-lettres, comme tout ce qui existe dans la nature, sont soumis aux lois de la décadence, qui est pour eux ce que la vieillesse est aux êtres vivans. Que les causes de cette décadence soient dans la société ou dans la nature même, c'est à la philosophie à résoudre un problème devenu moins difficile depuis que son flambeau nous éclaire. Les calamités publiques, les malheurs que l'Italie éprouva et qui pesèrent si fortement sur Rome, quelque temps après la mort de Raphaël, furent sans doute une des causes les plus actives de la décadence de son école. Le goût inconstant des grands, la mode plus inconstante encore, et le manque de génie dans les peintres appelés maniéristes, ne la firent pas moins décliner vers la fin du dix-septième siècle, après qu'elle se fut relevée sous les Barocci, les Sacchi et les Baglioni.

Le *Bernini* semblait fait, par sa légèreté ou ses

(1) Tous peintres d'un grand mérite, mais dont l'âge ni le lieu de naissance n'intéressent pas les lecteurs comme ceux des chefs d'écoles, ou ceux qui ont le plus brillé parmi eux.

passions, pour empêcher le bon goût de se maintenir : en protégeant le Cortone, et en éloignant Sacchi, en favorisant ensuite le Romanelli, au désavantage du Cortone, il ouvrit la route au caprice, blâma les imitateurs de Raphaël, qui n'étaient que ceux de la belle nature, et nuisit considérablement à l'art. Les partisans du Carrache n'étaient plus. Le Ciro était à la tête de ceux du Cortone, et le Maratte, à la tête de ceux du Sacchi. Les premiers répandaient les grandes idées, mais ils les rendaient avec négligence. Les seconds achevaient leurs ouvrages, mais restreignaient les idées. Les uns imitaient les contrastes ou oppositions dans lesquelles s'était signalé le Ciro ; les autres, la manière de draper du Maratte. Les peintres appelés Cortonesques du nom de leur maître, adoptèrent les fresques et brillèrent dans ce genre, les émules de Sacchi dans les tableaux à l'huile. Les pontificats d'Urbin VIII et d'Innocent X furent témoins de toutes ces révolutions de la peinture, et ce fut sous celui de Clément XI que le Maratte survivant au Ciro qui mourut en 1689, second régénérateur de l'art, commença à lui redonner du ton et de la vie. Maître de dessin de Clément, il dirigea beaucoup de travaux que ce pape ordonna dans Rome et dans Urbino ; et quoiqu'il comptât autant de rivaux que d'émules, il légua

sa gloire à son école, qui brilla jusqu'au pontificat de Benoît XIV, où l'on vit s'élever les Subleyras, les Batoni et les Mengs (1), qui, bien qu'avec un nouveau style, tinrent dignement dans leurs mains le sceptre de la peinture.

Les élèves les plus distingués du Cortone, dans Florence et dans Rome, sont le Dandini, le Paladini, le Castelluci, le Borghesi, le Cesi, Bonifazio, les deux Ricciolini, le Gismondi, le Palombo, le Lucatelli, qui reçut aussi des leçons du Ciro; le Lenardi, le Cortesi, frère du Burgognone; le Romanelli, le Ciroferri, le premier disciple de son maître, et en même temps son auxiliaire.

Ce peintre fonda à son tour une école dont le Corbinelli et le Luti furent les élèves (2). Le Luti lui succéda, et forma le Constanzi, le Bianchi, le Michel-Angeli et l'Evangelisti.

L'école du Sacchi s'ouvre, le Lauri est son premier élève, les deux Gazzi, le Scilla de Messine, et enfin le Maratte (3), qui, comme l'a dit Mengs, *empêcha la peinture de se dégrader*

---

(1) On va parler plus bas et plus longuement de ces maîtres.

(2) Tous peintres dont nous parlerons encore, ou dont on a déjà parlé.

(3) Grand peintre, né à Camurano, dans la Marche d'Ancône, en 1625, et mort en 1673. Son nom était Carlo.

dans Rome comme elle se dégrada ailleurs. D'abord élève de Raphaël par ses tableaux qu'il prit exclusivement pour ses modèles dans son jeune âge, il devint un des plus dignes disciples du Sacchi dans un âge plus avancé: possesseur d'une première manière, il en acquit bientôt une seconde plus grande, et dans laquelle imitant toujours les figures admirables de Raphaël, les Carrache et le Guido furent en même temps ses maîtres. Il est quelquefois minutieux pour vouloir être parfait, et affecté pour vouloir être trop habile. Ce qu'il fait le moins bien sont les plis de ses draperies, où pour être naturel il est quelquefois guindé. Ses tableaux sont d'une dimension modérée; mais il en a fait aussi d'une grandeur extraordinaire, comme le Saint Charles qu'il peignit pour l'église de ce nom, et le Baptême de Jésus-Christ qui reçut les honneurs de la mosaïque dans Saint-Pierre de Rome. Les plus beaux de ses tableaux, lesquels sont d'une moindre dimension, sont le Saint Stanislas Kotska dans la même ville, le Saint André Corsini dans la chapelle de ce nom à Florence, et celui de Saint François de Sales à Forli.

Les Berretoni, les Chiari et divers autres, ainsi que les Procaccini (1), sont ceux qui sans

(1) Il y a eu six peintres de ce nom: le premier est

contredit font le plus d'honneur à l'école de Maratte, ainsi que le Masucci, le Pozzi, et selon quelques auteurs, le Troppa, qui à son tour est le maître d'Odam, originaire de la Lorraine, et de divers autres artistes brillans. C'est encore à l'école du Maratte que s'éleva le Trasi, célèbre par son beau tableau de Saint Nicolas; le Trasi forma le Nardini, l'Angellini et le Miniera, peintres nés dans Ascoli. A ces élèves d'un grand maître se joignent d'autres élèves encore, dont il serait trop long de donner ici la nomenclature.

Enfin les disciples de l'école Bolonaise viennent soutenir les travaux et l'honneur des Carrache dans la capitale du monde chrétien, qu'Annibal a rempli de ses chefs-d'œuvre. Un d'eux, le Muratori, y peignit le tableau des Apôtres, le premier en ce genre qui soit dans cette ville. Le Mancini (1) brille à côté de son compatriote par le tableau du Miracle de saint Pierre, qui, comme d'autres tableaux célèbres, obtint justement l'honneur d'être reproduit en mosaïque pour le temple de ce nom à Rome. Des élèves du Cignani se distinguent en même temps,

---

Hercule, né à Bologne en 1520. Il en sera encore question.

(1) Né en 1668, à Bologne, et mort en 1744; nous en parlerons dans l'historique de cette école.

d'autres sortent de l'école du Guercino, d'autres viennent de Florence et de Gênes soutenir l'honneur de la peinture. Dans le nombre des premiers brille le Morandi, qui peignit un beau tableau de la Visitation de la Vierge ; et parmi les seconds, le Vicinelli, un des peintres les meilleurs de ces temps. Le Trevisani vient de Venise perfectionner son talent : il est habile dans l'art d'imiter toutes les manières ; mais malgré la souplesse de son pinceau, on reconnaît que le Cignani et le Guido sont ses maîtres. Il obtint et mérita les faveurs de Clément XI ; il peignit dignement Saint Joseph mourant, dans l'église du Collége royal à Rome, et les tableaux allégoriques des quatre parties du monde, dans le dôme de la cathédrale d'Urbino. Le Rossi, plus connu sous le nom de Pasqualino, également né dans l'état de Venise, ne le céda point aux peintres flamands dans l'art de peindre ce qu'on appelle *des caprices*.

Le Baccicio (1), qui reçut les premiers principes de son art dans Gênes, vient les approfondir dans Rome, et s'y fait une noble réputation ; il brille par l'intelligence des raccourcis, l'unité de ses compositions, et devient le premier peintre de Rome pour les diverses gra-

(1) Il s'appelait Gaulli ; peintre charmant s'il en fut.

dations de la lumière et de l'ombre. On ne se lasse point d'admirer la fraîcheur de ses teintes et la grâce de ses figures; mais il n'en est point ainsi de l'ensemble de certains de ses tableaux. La Vierge tenant Jésus dans ses bras, et ayant à ses pieds sainte Anne, est un de ses meilleurs ouvrages dans le genre gracieux. Dans le genre pathétique et sérieux, c'est celui de Saint Xavier qu'on voit à Saint-André de Montecavallo. Les élèves de ce peintre sont l'Odazzi; le plus faible, le Civalli, qui ne sortit jamais du rang des peintres médiocres; et le Mazzante, qui chercha, mais en vain, d'être l'émule de son maître.

Toutes les écoles de l'Italie s'efforçant, comme nous l'avons dit plus haut, d'offrir en tribut à celle de Rome leurs ouvrages et leurs élèves, l'école Napolitaine, après avoir été formée par les plus illustres peintres de Rome, lui envoya les deux Conca : ils y vinrent exercer des talens qui, selon Mengs, *achevèrent de ruiner la peinture ;* accusation trop grave sans doute, car pour avoir participé par une trop grande facilité à cette espèce de délit, les Conca n'en furent point seuls coupables. Sebastiano l'aîné eut de grands talens, et quoique nous aurons occasion d'en parler longuement dans l'historique de l'école Napolitaine, nous ne pouvons nous dispenser de signaler ici la fécondité de ses idées, la vi-

vacité d'un coloris des plus brillans, et l'étonnante facilité de son pinceau. Son tableau de l'Assomption, placé dans l'église de Saint-Martin, et celui de Jonas dans Saint-Jean-de-Latran, sont dignes des plus grands maîtres. Giovanni son frère est sans doute fort au-dessous de lui, quoiqu'il méritât d'être son auxiliaire. Il développa un grand talent dans l'art de copier les tableaux des grands maîtres, et ce n'est point par là sans doute qu'il encourut le reproche odieux que lui fait Mengs.

Les Lapis, le Monosilio, le Serenari, le Guillelmi, le Jaquinto, sont les élèves de ces peintres, qui avec la plupart de leurs talens eurent la plupart de leurs défauts.

Aux peintres italiens se joignent dans Rome, à cette époque comme dans la précédente, des peintres étrangers. Vanloo (1), élève de Lutti, n'y brille que quelques instans pour aller dans Turin, dans Paris et dans Londres, prouver qu'il est excellent peintre d'histoire et l'un des premiers portraitistes qui aient encore paru. Subleyras, au contraire, se fixe dans Rome, et, né français comme le précédent, y jouit de l'inappréciable honneur de rendre à son école les plus grands services. Il l'arrête sur le penchant de sa

(1) Cet artiste était né en France.

ruine, et la régénère un moment, comme avaient fait le Barocci, le Baglione et le Maratte.

Les Parocel, les Troy, les Natoire, tous sortis de l'Académie française, fondée dans Rome par Louis XIV, ont tous ce style qu'avec raison Mengs appelle *spiritoso*, qui consiste, selon lui, à sortir des limites du beau et du bon, en aspirant à plaire moins à la raison qu'aux yeux. Subleyras réforme ce goût susceptible, comme on voit, des plus grandes aberrations; il n'admet que le bon de cette doctrine, et parvient à se former une manière aussi pure qu'originale. Son tableau représentant Saint Basile lui mérita l'honneur d'être proclamé le premier peintre de Rome, honneur qui rejaillit sur sa nation, à laquelle il fut doux de voir un de ses peintres s'élever à cette hauteur dans son art, dans la capitale de l'Italie. Tout est frappant, tout est vrai, tout est grand dans ce tableau; mais Subleyras se surpasse lui-même dans celui de Saint Benoît envoyé à Perugia.

Alè de Liége, Stern le Bavarois, et l'Espagnol Mugnoz, se distinguent après le précédent dans Rome. Le premier, soit dans ses tableaux à l'huile, soit dans ses tableaux à fresque, rivalise les Morandi, les Romanelli, les Bonalti. Le second, élève du Cignani, est digne de son maître, et peint avec talent la sacristie de l'église

de Saint-Paolino; enfin, Mugnoz, sorti de l'école du Maratte, fait le plus grand honneur à celle de son pays.

Deux autres Académies de peinture sont fondées dans Rome à cette époque : l'une par l'Espagne et l'autre par le Portugal. Aux peintres étrangers qui sortent de ces nouvelles écoles, se joignent des peintres de l'état Romain. L'Umile de Foligno devient un excellent peintre à fresque. Le Murini, le Vanetti, le Caldara, le Margatta, l'Anastasi, le Scacciani, déploient de vrais talens; mais tous sont éclipsés par Raphaël Mengs (1) qui, né en Saxe, est envoyé dès son bas âge par son père dans la capitale du monde chrétien, pour en devenir bientôt l'ornement.

Digne du nom de Raphaël qu'il porte, Mengs aspire, dès ses plus jeunes ans, à s'approcher de lui, en étudiant profondément les compositions de son admirable modèle. Il s'efforce d'en atteindre l'expression, de même que d'avoir le coloris du Titien, le clair-obscur et les grâces du Corrége. Ces efforts n'étaient pas nouveaux, d'autres les avaient tentés avec plus ou moins de succès, et ce fut ainsi qu'Annibal Carrache

(1) Né à Aussig, sur les frontières de la Bohème, en 1728, et mort en 1779.

se plaça à côté de ces trois princes de la peinture. Donnerons-nous la même place à celui qui osa tenter la même route ? L'Apothéose de Trajan, et le Temps qui ravit le Plaisir, ouvrages faits, comme on sait, pour l'Espagne; les peintures qu'il a placées sous les voûtes de Saint-Eusèbe; le Parnasse qu'il a peint tout entier, et ses Anges légers comme des êtres aériens; la majesté de Moïse, et la grandeur de saint Pierre qu'il a si bien su exprimer dans le cabinet des Papirus au Vatican; toutes ces peintures dignes des plus beaux temps de cet art en Italie, sont les orateurs éloquens qui plaident pour lui au tribunal de la postérité, et qui, s'il n'obtient ce poste éclatant, sont les garans de son immortalité. Peintre aussi laborieux que savant, sa vie est remplie de travaux, et brille de plus d'un chef-d'œuvre: Madrid, Florence, Londres, ne s'enorgueillissent pas moins que Rome, de ses tableaux; mais quelque parfait qu'il fût, ses contemporains et la postérité lui opposaient Pompeo Battoni de Lucques (1) pour émule et même pour rival.

Écoutons le parallèle fait en peu de mots par le cavalier Boni, de ces deux peintres, dans une langue digne d'être son interprète.

---

(1) Né dans cette ville en 1708, mort en 1787.

« Questi, dit cet éloquent écrivain, fu fattio pittore dalla filosofia, quegli dalla natura. Ebbe il Batoni un gusto naturale che trasportavalo al bello senza ch' egli se ne accorgesse; il Mengs vi arrivò con la riflessione e con lo studio. Toccarono in sorte al Batoni, i doni delle grazie, come ad Apelle, al Mengs, come à Protogène, i sommi sforzi dell' arte. Forse il primo fu più pittore che filosofo; il secondo più filosofo che pittore. Forse questi fu più sublime nell' arte, ma più studiato. Il Batoni fu meno profondo, ma più naturale. Nè vuolsi con cio dire, o che la natura fosse ingrata col Mengs o che mancasse al Batoni il necessario Raziocinio nella pittura, ec. »

Qu'ajouter à ce double éloge? Que le Batoni ne fréquenta aucune école, n'eut aucun maître que les marbres antiques et les tableaux de Raphaël, ainsi que d'admirables compositions mythologiques et historiques, comme Raphaël lui-même.

Il fit encore d'une manière inimitable les portraits; ceux de Benoît XIV, de Clément XII et de Pie VI, de l'empereur Joseph II, et de son frère Léopold II. La Russie en possédait deux, mais qui sont devenus la proie des flammes lors du mémorable incendie de Moscou. Tous ces portraits sont des chefs-d'œuvre, ainsi que plus d'un

de ses tableaux d'histoire. Mais la plus grande gloire de Batoni est d'être considéré comme un des restaurateurs de l'école Romaine, lorsque déjà, dans un âge octogénaire, il ne cessait de diriger dans les sentiers du vrai et du beau en peinture, les élèves devenus l'espérance de cet art.

Le Sermoneta ne profita pas moins de ses leçons que de celles de Mengs, et ne brilla pas moins par la grâce que par le talent. Le Cordi de Viterbe, et le Cades (1) de Rome, doivent le leur à cet artiste. Quel honneur pour ce dernier d'avoir imité avec succès le coloris et la composition du Titien, comme il réussit à le faire dans la copie qu'il fit du tableau de ce grand maître, qu'on voit au Quirinal!

Les peintres de paysages ne terminent pas moins glorieusement cette époque de l'école Romaine, que les peintres d'histoire. Le Grimaldi, le Lucatelli, ainsi que l'Orrizonte (2), noms célèbres s'il en fut dans cette partie de

---

(1) Cet artiste est mort âgé seulement de quarante-huit ans.

(2) Le Grimaldi vivait en 1678; le Lucatelli en 1690; l'Orrizonte est un surnom donné à Van Blomen, Hollandais, mort en 1749. Ce surnom vient, à ce que l'on croit, du beau ciel ou du bel horizon qu'il donnait à ses tableaux.

l'art, y brillent à l'envi. Le Lucatelli abonde d'invention, de génie et de grâce; il sent que la manière flamande s'adapte on ne peut mieux au genre qu'il a embrassé. Il est charmant dans ses figurines, admirable dans le choix de ses sites, délicat dans son coloris, et grandiose dans ses perspectives; tandis que l'Orrizonte, vaporeux et brillant dans ses teintes, beau dans le choix de ses arbres, et le rival du Poussin dans la composition et l'harmonie générale de ses tableaux, balance, s'il ne surpasse pas, la renommée de son rival. Sans étude, sans entraves, et libre comme la nature dont il est le peintre, chacun de ses coups de pinceau imite avec succès sur la toile chaque trait, chaque nuance de son modèle.

Le Giaccioli, le Bavarese, les deux Wallint, l'Erconaletti, le Montanini, le Marchis, sont les dignes émules de ces deux grands maîtres.

Dans les marines, ce genre de peinture que l'on pourrait assimiler à l'histoire par la difficulté de ses études et la grandeur de ses effets, en ce qu'il oblige l'artiste qui la cultive à aller interroger la nature dans ses crises les plus violentes, et dans ce qu'elle a de plus imposant et de plus terrible, nous citerons, à l'honneur de la France, deux artistes de cette nation qui se signalèrent d'une manière éclatante dans Rome :

Adrien Manglar est le premier qui, par le goût pur, le naturel et le grandiose de ses compositions, fut admiré de l'Italie, et ouvrit à son élève, Joseph Vernet (1), cette carrière brillante qu'il a parcourue avec tant de gloire, et dans laquelle il s'est élevé au-dessus de son maître. Vernet, le second de ces peintres, est donc avec justice l'objet des éloges et de la reconnaissance des amis des arts.

Quant aux peintres de batailles, le Leandro et le Stendardo (2), ainsi que le frère de l'Orrizonte, sont les dignes émules des meilleurs maîtres du genre. Le Monaldi, l'Amorosi, le Resani et même le Lucatelli, brillent dans celui que l'on appelle vulgairement les bambochades, lequel n'est qu'une imitation des scènes grivoises et bachiques, nées du pinceau licencieux des Flamands.

Dans le genre des fleurs et des fruits, Charles Volgar (3) mérite la célébrité qu'il obtint par

(1) Élève de Manglar, et qui, à son tour, a fait de ses fils des artistes qui, de nos jours, sont l'honneur de l'école Française, naquit à Avignon en 1712 ; il est mort à Paris en 1786.

(2) Stendardo était Flamand ; quant au Leandro, nous n'avons pu savoir le lieu de sa naissance.

(3) Il était hollandais, né à Maëstricht en 1653 ; il est mort à Rome en 1695.

l'art avec lequel il peignit les fleurs, et le Varnetam (1) celle qu'il acquit dans l'art de peindre les fruits.

Bernetz, l'Angelini et le Scilla ne s'y distinguent pas moins, tandis que dans la perspective, le Pozzo, le Carlieri, le Colli, le Collaceroni, le Garoli, le Berzelli, les deux Vanvitelli, d'Utrecht, dont le dernier est devenu l'honneur de l'architecture, et le Pannini (2), jettent l'éclat le plus brillant.

Nous ne dirons qu'un mot des peintres de mosaïques, quoiqu'ils méritent peut-être un chapitre étendu, qui terminerait fort bien cette époque de l'école Romaine. Leur talent, devenu nécessaire depuis que les grands talens sont reproduits sur la pierre, répandit le plus grand éclat sous le Muziani, le Rossetti, le Provenzale, le Calandra et le Cristofuci (3), qui furent, par leur rare habileté, non seulement les rivaux des peintres de l'antiquité en ce genre, mais qui les ont peut-être surpassés.

(1) Né à Hambourg en 1658; mort en 1724.

(2) Né à Plaisance en 1691, et mort en 1764.

(3) Fabio, né dans les états Romains, était membre de l'Académie de Saint-Luc en 1658. *Voyez* Parroli, t. II, p. 273.

CHAPITRE XIII.

École de Peinture Bolonaise.

L'ARBRE du génie porte en même temps des fleurs et des fruits; des fleurs, par le charme de ses compositions; des fruits, par leur utilité. Il n'est aucun pays de l'Europe qui, comme l'Italie, ait vu croître en si grande abondance cette plante sur son sol fortuné. Qui ne connaît ses richesses en architecture, en sculpture et en peinture? Nous allons, quant à ce dernier art, signaler une école qui a produit un grand nombre de chefs-d'œuvre, et l'on verra combien ces richesses surpassent encore toutes celles que nous avons signalées dans l'historique que nous avons fait des autres écoles.

Nous avons vu en effet, jusqu'à présent, et nous verrons encore plus tard, comme dit Lanzi, que l'on ne saurait assez souvent citer, que nul n'avait poussé plus loin le dessin que Vinci et que Michel-Ange; l'expression, plus loin que Raphaël; le coloris, que le Titien; et le mouvement ou l'esprit des personnages d'un tableau, que le Tintoret; les ornemens et le costume,

que Paul Véronèse, et le clair-obscur et la grâce, que le Corrége et le Parmegianino. Maintenant nous allons voir la famille des Carrache, jalouse d'achever la découverte de tous les secrets de la peinture, et surtout de conserver, de maintenir la reproduction des beautés qui l'ont fait parvenir à sa perfection, y mettre le sceau par les ouvrages d'Annibal Carrache, et par l'enseignement des doctrines qu'elle répand dans toute l'Italie.

La première école de peinture de Bologne date du temps du Dante, car *Oderigi da Gubbio*, ami de ce grand poète, fut évidemment son fondateur (1). Le *Franco* le suivit; il fut pour cette école et cette époque, ce que le Giotto fut pour l'école de Florence. Une Vierge qu'il peignit en 1313, quoique moins bien peinte que celle du Giotto, et comparable seulement aux tableaux du même genre de Cimabuè et de Guido de Sienne, est, avec quelques autres, l'ouvrage qui peut encore aujourd'hui donner une idée de sa manière. Le *Vitale* (2) lui succéda, et peignit la Naissance de Notre-Seigneur. Le Lorenzo et divers autres firent, par leurs

(1) Nous avons déjà parlé de ce peintre dans les Chapitres précédens.

(2) L'âge de ce peintre est ignoré.

efforts simultanés, briller peu à peu la renaissance de la peinture; mais celui qui, dans le nombre de ces peintres, montra le plus de talent et compta le plus de succès, est le *Zoppo*, digne de rivaliser de talens avec le Mantegna, ou plutôt duquel le Mantegna devint l'émule. Le principal et les accessoires des tableaux de ce peintre sont également soignés. Il n'est point aussi heureux dans ses formes, aussi léger que le Mantegna; et s'il n'a pas autant de vérité et de grâce que le Signorelli (1), son contemporain, sa touche est aussi sûre que savante, et il est de plus un modèle pour la partie *ornementale* de la peinture de ce siècle. Le Forti (2) est en cela son émule, s'il n'est son rival. Le *Francia* (3) parut après tous ces peintres; il fut proclamé le premier homme de son siècle, et placé par Raphaël lui-même entre Jean Bellini, l'illustre fondateur de l'école Vénitienne, et le Perugino, qui fit don à la sienne d'excellens tableaux, et du plus grand de ses maîtres. Le Francia a le coloris de Perugino, les draperies et les contours admirables

(1) Charmant peintre de l'école de Sienne, dont nous avons parlé en traitant de l'école de Florence.

(2) Jacomo Forti florissait en 1483.

(3) Il s'appelait Francesco Ruibolini; mourut âgé de cinquante-six ans.

du Bellini. Les figures de ses personnages n'égalent pas, par leur beauté ni par leur grâce, celles du premier; mais elles ont plus de dignité, plus de variété que celles du second, et il est le rival de l'un et de l'autre pour tout le reste de ce qui constitue la peinture d'un tableau. Deux autres peintres de ce nom suivirent ses traces et honorèrent sa mémoire par le succès qu'eurent leurs ouvrages. Le *Costa* (1), un autre de ses élèves, célèbre par l'empreinte virile qu'il donna aux apôtres, et particulièrement à celle de saint Jérôme, qu'on voit dans l'église de Sainte-Pétrone, à Bologne, sa patrie. Le *Cotignola* (2), habile dans l'art des portraits, fit moins heureusement les autres genres de peinture; cependant son tableau de Notre-Dame assise sur un trône, agréable dans son coloris, majestueux dans ses têtes, et dont les draperies sont des mieux entendues, est un des meilleurs ouvrages des peintres du vieux style. Amico *Aspertini* (3) eut deux pinceaux, avec lesquels il peignit, à peu de frais, avec l'un, de mauvais ouvrages, et de meilleurs

---

(1) Il est aussi élève des Carrache, selon le Malvasia. *Voy*. le 5e vol. page 151 de l'ouvrage de cet écrivain.

(2) Il florissait en 1518.

(3) Il florissait à la même époque que le précédent.

avec l'autre, parce qu'ils lui étaient mieux payés. Il fut un des imitateurs réputés heureux de la manière du Giorgione. Son frère Guido, mort jeune, promettait de le surpasser, ce qui fit que sa fin fut pleurée par ses concitoyens, et chantée par les poètes. Le *Chiodarolo* (1) se fit un nom dans son école par ses talens et par ses ouvrages, ainsi que les Cotignola et le Rondinello; l'un des premiers, cité par le Vasari comme un des meilleurs coloristes et le plus agréable de son temps; le second, comme son supérieur dans le dessin, mais son inférieur pour le coloris (2). Un des frères du Cotignola, avec les deux Carrari, le Bitini, le Borgo et les deux Coda (3), accélérèrent à l'envi les progrès de leur école, et préparèrent avec plusieurs autres l'instant heureux où parut le *Melozzo*. (4)

Ce peintre, cher à tous les artistes italiens et précieux à son art, fut le premier qui, en peignant les voûtes des édifices, perfectionna, s'il

(1) L'âge de ce peintre est ignoré, mais il paraît qu'il florissait dans le même temps que les précédens.

(2) Ce peintre s'appelait aussi Terenzj. Il était de Pesaro.

(3) Tous peintres du même temps que les précédens.

(4) Nous avons déjà souvent parlé, et nous parlerons encore souvent de ce grand artiste, qui florissait en 1471. Il était de Forli.

ne créa même cette partie de la peinture qu'on appelle en Italie du nom de *sotto in sù*, c'est-à-dire celle qui se voit du bas en haut ; peinture d'autant plus difficile à exécuter pour le peintre, qu'elle l'est pour le contemplateur. Jusque-là la peinture, aidée de la géométrie, avait découvert la perspective horizontale; mais il était réservé au Melozzo de découvrir la perspective verticale, laquelle exige, commande impérieusement l'art si difficile des raccourcis. A la hardiesse et la précision, le Melozzo joignit le goût et du génie. Ses têtes sont admirablement formées, son coloris est pur, les mouvemens de ses personnages d'une vérité et d'une variété aussi heureuses que surprenantes; ses tons de lumière merveilleusement gradués; il leur opposa l'ombre la plus savante; et quoique vus d'un point où toutes les difficultés augmentent et sont si difficiles à aplanir, ses figures surprennent autant qu'elles enchantent. Dignité, grandeur d'expression, finesse de touche, perfection du pinceau, qui répand la grâce de toutes parts sur ce qu'il produit; voilà les faveurs que la nature prodigua à cet artiste, appelé justement par ses contemporains : *Pittore incomparabile* et *splendore di tutta Italia ;* et cependant, qui n'eut point d'historien digne de lui et de ses œuvres. Le Bartolomeo de Forli, le Palmegiani, gra-

cieux et fini dans tous ses ouvrages, le Rositi et divers autres, succédèrent au Melozzo; et, sans se signaler autant que lui, commencèrent le seizième siècle. (1)

Des tableaux de Raphaël, de Jules Romain et du Parmegianino, placés dans Bologne, y devinrent des modèles du nouveau style, et le signal des succès de son école pendant l'époque qui s'ouvre.

Le Domenico, les deux Bagna Cavallo, le Pupini (2), l'enseignèrent les premiers, après l'avoir appris eux-mêmes. *Innocenzio d'Imola,* sorti de l'école du Francia, de ce maître que nous avons vu devenir le fondateur de l'école Bolonaise, assura ses succès et les augmenta. Il s'immortalisa par le tableau qu'il peignit pour la cathédrale de Faenza; il groupa avec art ses personnages, peignit la perspective aérienne de ses tableaux avec un talent qui rappelle celui de Vinci dans ce genre; enfin il rappela aussi Raphaël par le charme qu'il répandit sur la couche du fils de Marie. Il est plein de feu dans ses compositions, quoiqu'il soit du tempérament le plus doux et le plus tranquille. Mais supérieur

(1) Tous ces peintres sont du seizième siècle.

(2) Nous avons déjà parlé de ces deux peintres.

à ce peintre fut le *Primaticcio* (1), son élève pour le dessin, et celui du Bagna Cavallo pour le coloris.

Appelé à Mantoue par la réputation de Jules Romain, qui s'était en quelque sorte réfugié dans cette ville après le sac de Rome, et qui l'embellit de ses peintures, cet artiste y devint, à l'aide de ses leçons, un aussi grand compositeur qu'il était déjà grand dessinateur et bon coloriste. C'est lui qui, comme nous le verrons dans l'historique de l'école de Mantoue, fut chargé des stucs et des ornemens en dorure des palais du souverain de cette ville. Envoyé en France six ans après, c'est encore lui qui, de concert avec le Rosso, orna aussi le palais des rois de France, lui de ses stucs, et le Rosso, de ses peintures. C'est à lui que les peintres français doivent, a dit judicieusement Felibien, la connaissance de ce beau en peinture, ainsi que dans tous les autres arts, que l'Italie a versé sur l'Europe, et que depuis ils ne tardèrent pas à aller étudier eux-mêmes dans cette péninsule. Quant aux ouvrages dont le Primaticcio a embelli Bologne sa patrie, la galerie Zambeccari possède

(1) Niccolo, né à Bologne, duquel nous avons déjà plusieurs fois parlé. Mort en France en 1570.

un tableau représentant une allégorie de la Musique, figurée par trois jeunes femmes, dont le regard, l'attitude, les mouvemens, la beauté et les grâces enchantent l'œil du spectateur. Niccoiò Abati fut l'exécuteur testamentaire chargé d'achever les grands ouvrages commencés par son ami. Le Ruggieri (1), qui fut en France avec lui, et le Caccia Nemici (2), furent les deux élèves du Primaticcio. Le *Pellegrino Pellegrini* (3), son concitoyen, fut pour l'Espagne ce que le Primaticcio fut pour la France; il l'embellit de ses peintures, il l'enrichit de ses élèves, et mérita par son style énergique et grandiose, vigoureux et hardi, le nom que lui donnèrent les Carrache, de *Michel-Ange perfectionné*. Les meilleurs ouvrages de ce peintre sont, au jugement du Vasari, des sujets tirés de l'Odyssée, dont il embellit Bologne. Hercule, vainqueur d'une foule de monstres, qu'il peignit dans Ancône, montre jusqu'à quel point il sut s'approcher de Michel-Ange, et que ses autres imitateurs furent très loin de sa manière, enfin qu'il sut

---

(1) Il y a eu sept peintres de ce nom. Celui-ci était de Bologne.

(2) Mort en 1542. Né dans la même ville.

(3) Il ne faut pas confondre ce peintre avec le Munari de Modène, également célèbre. Celui-ci est de Bologne.

s'identifier avec celle de ce grand peintre. Mais dans la Prédication de saint Jean dans le désert, et dans la Séparation des Élus et des Réprouvés que prescrit le céleste messager, Pellegrini fit plus qu'atteindre Michel-Ange; il le surpassa peut-être. Quel admirable dessin! quelle force et quelle vigueur d'expression! quel talent dans l'art de disposer tout un peuple de figures! Le Pellegrini, riche, abondant, plein d'esprit et de feu, mérita d'être appelé par un des rois les plus puissans de l'Europe, par Philippe II, et de retourner embellir une seconde fois sa cour (où déjà il était resté vingt ans), de ses chefs-d'œuvre. Un de ses frères nommé Domenico, le Miruoli, le Nozadella (1), dignes élèves de ce peintre; le Caccia Nemici, imitateur du style du Parmegianino, sont les peintres qui luttèrent déjà contre la décadence de leur école. Le premier des Procaccini, sa fille Lavinia, le Sabbatini, le Bonasone et le Samacchini (2), qui commença par imiter le Pellegrini, succédèrent à ces peintres. Ce dernier, plein d'originalité dans sa manière,

(1) Peintres de la fin du seizième siècle.

(2) Nous avons déjà parlé du Procaccini; les autres sont ses contemporains, en même temps que ses concitoyens. Quant au Samacchini, il mourut à quarante-cinq ans seulement, en 1577.

ravit par la simplicité et la grâce de son tableau de la Purification; il enchanta par la piété à la fois tendre et majestueuse qu'il donna à l'expression simple de ses personnages; il resta sept années à perfectionner ce tableau, et le seul reproche que lui font les connaisseurs, est en effet de s'être trop efforcé à le bien faire. Il ne sut pas moins exprimer le genre terrible que le genre doux et pieux. La voûte de l'église de Saint-Abbondio dans Crémone, sur laquelle il peignit les prophètes, offre le pinceau le plus mâle et le plus expressif: terribles sont les figures de ses prophètes; leur regard, leur attitude, leurs mouvemens sont dignes des interprètes de Dieu; et, ce qui n'est pas moins surprenant, c'est que l'artiste les peignit dans le lieu le moins favorable à produire les grands effets de son art. Vaste dans ses idées, et rapide sans être négligé dans l'exécution de ses compositions; tel fut le Samacchini. Le *Passerotti*, que le Guido a mis dans le genre des portraits au-dessus des Carrache, et immédiatement après le Titien, est faible dans les tableaux d'histoire, et dispute en vain avec ses fils, ses élèves, la célébrité aux Carrache. C'est lui qui pour usage adopta l'image d'un passereau, qu'il plaça dans un coin de chacun de ses tableaux, comme le Garofollo y plaçait une fleur, et ces sculpteurs de l'antiquité,

qui, ne pouvant mettre leurs noms sur leurs ouvrages, en exprimèrent l'emblème par une grenouille et un lézard. (1)

Quoique né dans Anvers, le Calvart (2), naturalisé dans Bologne, devint doublement célèbre, d'abord comme grand paysagiste, comme excellent figuriste ensuite, et enfin comme un des meilleurs maîtres dans l'enseignement que comptait l'école par laquelle il fut adopté. Son influence était telle, qu'il créa une nouvelle manière moins naturelle que celle des Carrache, qui, comme on sait, ont tout perfectionné et rendu les plus grands services à leur art. Le Calvart forma cent trente-sept peintres, dans le nombre desquels sont l'Albane et le Guido. On voit donc qu'ainsi que les Carrache, il fut éminemment utile à son art. Les tableaux de Saint Michel et du Purgatoire qu'on voit dans Bologne, sont justement célèbres, et les meilleurs de cet artiste. Le Bertusio (3), qui tenta vainement d'être le rival du Guido; le Creval-

(1) Nous avons déjà parlé du Passerotti. Quant à ces deux artistes de l'antiquité, tout le monde connaît leurs noms.

(2) Nous avons aussi déjà parlé de ce peintre, italien par l'adoption, et digne de l'être par ses talens, quoiqu'il eût des défauts notoires.

(3) Giovani Battista florissait en 1643.

core, fameux par ses peintures à l'huile, et l'Occhiali par ses fresques ; le Savonansi, le Baldino et le Spisano (1), passant tour à tour de l'école de Calvart à celle des Carrache, du Guercino et des Guido, se faisaient tous remarquer par un pinceau brillant ; le Baldino (2), surtout par des compositions, un coloris et une architecture pittoresques, magnifiques, quoique trop souvent ses chairs et le ton général de ses teintes ne soient point assez animés. Le Cesi (3) est encore plus remarquable : il ouvre aux Carrache la carrière brillante dans laquelle ils se sont tant illustrés ; c'est lui qui, le premier, créa par ses talens la grande méthode de ces peintres. Le Fiorini (4) lui doit aussi ses fresques immortelles, où le Guido puisa le suave et brillant style par lequel il s'est immortalisé. Moins audacieux que timide, mais toujours naturel, le pinceau du Cesi, habile cependant à ne faire choix que des plus belles formes dans le plus bel âge des deux sexes, en exprime toutes les beautés. Peu de plis dans ses draperies, mais toutes du goût le plus exquis et d'une exécution

(1) Tous peintres de la fin du seizième siècle.

(2) Nous ignorons l'âge précis de ce peintre.

(3) Né à Bologne en 1556, mort en 1629.

(4) Nous avons déjà parlé du Fiorini.

facile; il était aussi, dans son coloris, moins fort que léger, et visait moins aux effets prononcés qu'à la grâce. Tel était son style dans ses tableaux à l'huile, tandis que dans ses fresques son pinceau plus robuste était plus hardi et plus varié. Dans les premiers se distinguent les peintures de Saint Jacques et de Saint Martin, que le Guido ne cessait de contempler; dans les seconds, l'Histoire d'Énée, qui se voit au palais Favi. L'Aretusi (1), que l'on croit avoir été fils du Munuri, fut grand coloriste, à la manière des peintres vénitiens, mais n'hérita point de leur fécondité dans l'invention. Différent de lui, le Fiorini (2) brilla dans l'un et fut nul dans l'autre. L'amitié qui lia ces deux peintres, et l'amour qu'ils ont eu pour leur art, leur fit faire l'heureux échange de leurs pinceaux. Ce que l'Aretusi ne possédait point, le Fiorini le lui donna; ce que le Fiorini n'eut point, l'Aretusi le lui procura; et c'est ainsi que, se corrigeant et se perfectionnant l'un par l'autre, ils devinrent tous deux meilleurs. Ainsi l'antiquité vit deux infortunés privés par la nature, l'un de la

(1) Cesare, domicilié à Bologne, mais né à Modène, florissait au commencement du dix-septième siècle.

(2) Giovani Battista, né dans Bologne, florissait en 1585.

vue et l'autre de la faculté de marcher, faire un pareil échange, l'un en prêtant sa vue à l'aveugle qui le portait, et celui-ci en lui prêtant ses pieds. L'Aretusi s'illustra encore dans les portraits.

La peinture inférieure de cette époque vit le Neri (1) se distinguer dans le genre des animaux; c'est lui qui peignit comme s'ils étaient vivants dans leurs élémens divers, les oiseaux, les poissons, les quadrupèdes des ouvrages de l'Aldrovandi, le Buffon de l'Italie. Le Serlio est en même temps un excellent peintre dans le genre de l'ornement et de la perspective, et un grand architecte; et surtout l'Agostino (2) qui parvint jusqu'à tromper des hommes par de feintes échelles, sur lesquelles d'abord ils croyaient pouvoir monter, tant l'illusion dans l'architecture pittoresque était parfaite dans ce peintre. Le Cremonini (3) partageait avec lui cette célébrité; il peignit des statues dont le relief est si détaché, que l'on croit pouvoir les saisir et les embrasser. Le Baglione (4), plus bizarre que

(1) Il florissait en 1575.

(2) Il florissait en 1525. Né à Bologne.

(3) Il meurt au commencement du dix-septième siècle.

(4) Ce n'est point le fameux peintre de ce nom dont nous avons déjà parlé.

lui, n'en est que plus étonnant, quoiqu'il s'appliquât au même genre de peinture; il peignit des instrumens, des ustensiles de ménage, et sut y mêler les scènes les plus comiques, qui, si elles n'ennoblissent pas la peinture, font voir qu'elle a ses Collé et ses Vadé. Enfin une foule d'autres peintres nés dans les villes voisines de la Romagne, et parmi lesquels la famille des Longhi se faisait remarquer, ainsi que celle des Minzocchi, le Jacopone, le Bertucci, et divers autres.

L'époque qui s'ouvre est de toutes la plus illustre; elle dispute d'éclat avec celles qui ont le plus honoré l'Italie. Elle vit s'élever successivement les trois Carrache. A ce nom consacré dans les annales de la peinture comme ceux de Michel-Ange, de Raphaël, du Titien et du Corrége, nos lecteurs sentent que nous avons encore à leur faire part d'une foule de prodiges, et à leur rappeler de nombreux chefs-d'œuvre.

Un nouveau style en effet, et le meilleur de l'école Bolonaise, date du temps dont nous nous occupons, et commence avec ces peintres. Lodovico (1), le premier d'entre eux, après avoir étudié, mais jusque-là sans fruit, et comme privé

(1) Lodovico Carrache, né à Bologne en 1555, mort en 1619.

par la nature des facultés indispensables à la célébrité, quitta successivement Bologne sa patrie, et son premier maître le Fontana, qui lui conseilla de laisser la peinture et d'embrasser un autre art, et Venise, où le Tintoret lui donna le même conseil, et vint à Florence, où les tableaux d'André del Sarte et les leçons du Passignano, plus indulgent ou plus pénétrant que ses premiers maîtres, réveillèrent en lui un génie qui jusque-là avait été assoupi, pour ainsi dire, sous le poids des méditations. Dès ce moment, Lodovico tenta avec succès la régénération de la peinture, qui, usée par le temps, et privée de la présence des grands génies, éprouvait les symptômes de cette décadence qui vicie à la longue tous les ouvrages de l'humanité. Voyant que le style du Corrége était le seul qui pouvait ramener le bon goût des grands maîtres, Lodovico va dans Parme et achève ses profondes études en copiant et recopiant sans cesse et les chefs-d'œuvre de ce modèle et ceux de Parmegianino, un de ses plus dignes imitateurs. Riche de ces précieuses récoltes, il retourne dans sa patrie, et s'aidant, comme le Cigoli dans Florence, d'un parti, afin de faire triompher sa doctrine, il fit embrasser sa méthode nouvelle à tous les jeunes peintres de son temps; et cette innocente intrigue ne servit pas moins son art que ne faisaient

ses talens. Il est généralement d'usage d'avoir plutôt pour que contre soi ses parens, dans les partis de tous genres. Lodovico avait deux cousins : Agostino (1) et Annibal, dont quelques essais dans le dessin, faits sans qu'ils prétendissent devenir peintres, lui avaient donné une idée avantageuse du mérite qu'ils pourraient avoir s'ils embrassaient cette carrière. Mais pauvres, et fils d'un simple tailleur, l'un s'était déjà destiné au métier d'orfévre, et l'autre aidait modestement son père à faire des habits, et ces deux frères, par une bizarrerie aussi singulière que déplorable, n'étaient pas plus amis entre eux que ne le furent Etéocle et Polynice, quoiqu'ils ne se soient point tués l'un l'autre, et qu'ils ne se disputassent point un trône. L'amour-propre était la cause de cette jalousie, si ce n'était le pouvoir, qui lui-même est bien aussi un produit de l'amour-propre. Agostino était littérateur, et, quoique fils d'un tailleur, plein de science et d'érudition. Il vivait avec les doctes ; il n'était aucun mérite qu'il n'eût ou qu'il ne crût avoir, se piquait de philosophie, de poésie, et méprisait souverainement tout ce qui n'était que vulgaire, tandis que son frère, qui, pour n'être

(1) Le premier, Agostino Carrache, né en 1558, mort en 1601 ; le second, Annibal, mort en 1609, âgé de quarante-neuf ans.

qu'un simple tailleur, aidant avec persévérance son père, mais irritable à l'excès, était à la fois porté d'un côté à la taciturnité, et de l'autre aux violences et aux rixes. Ce fut de ces deux hommes si différens de caractère et d'éducation, que Lodovico entreprit de faire deux de ses élèves, et avec lui deux des régénérateurs de la peinture. Quelles difficultés n'éprouva-t-il pas d'abord? Le premier était timide et lent, et ce n'était pas sans peine et sans efforts qu'il parvenait à satisfaire son maître; jamais aussi il ne pouvait être content de lui-même. Le second était sans patience; et sans cette vertu il n'y a point de génie : vouloir faire *beaucoup*, plutôt que *peu et bien*, était sa devise. Comment tirer parti de deux caractères si différens? Il n'y avait qu'un seul moyen. Les deux élèves avaient, comme on l'a vu, tous deux un amour-propre excessif; il fallait l'exciter avec art, et les rendre rivaux l'un de l'autre; et c'est ainsi que Lodovico fit de ses deux cousins deux des plus grands peintres de l'Italie.

Après des voyages faits dans diverses villes, dans l'unique but de voir et de copier les tableaux des grands maîtres, les deux élèves, devenus maîtres à leur tour, fondèrent une académie de peinture dans leur patrie, à laquelle ils donnèrent le nom expressif d'*Incanminati* :

ils voulaient désigner par là le besoin qu'avait leur art de se réformer. L'imitation des meilleurs maîtres, et l'observation de la nature, bases des travaux de ses fondateurs, devinrent la devise de l'académie, et c'est ainsi qu'Annibal Carrache fut tour à tour lui-même, quelquefois le Titien pour la couleur, le Corrége pour le clair-obscur, et pour la grâce le Parmegianino. Douze figures au plus entrent dans ses tableaux, ainsi que dans ceux de son école; et tandis que le Corrége est son modèle spécial, le Tintoret est celui d'Agostino son frère, et le Titien celui de Lodovico leur maître. Ce dernier brilla surtout par le dessin de ses figures et l'architecture de ses tableaux; témoin le Saint Jérôme, qui, cessant d'écrire, lève les yeux au ciel d'un air si grave et si majestueux, et ces Saints dans les limbes, peintures considérées comme des modèles dans le genre sublime; son Assomption, son tableau du Paradis, et surtout son Saint George, où se voit une jeune Vierge qui s'enfuit frappée d'épouvante, n'ont point été surpassés par Annibal, le plus habile de ses cousins. La Charité peinte dans son tableau de Saint Dominique fut la source pure autant qu'abondante où l'Albane, le Guido et le Dominiquin puisèrent la touche admirable et suave qui caractérise leur pinceau, où le Cavedone prit son premier style et le Guer-

cino le clair-obscur, qui ne le distingue pas moins dans le genre vigoureux qu'il ne distinguait le Corrége dans la douceur et la grâce. Mais ce qui honore le plus le père de l'école immortelle des Carrache, c'est l'hommage et l'attachement que lui vouèrent ses cousins reconnaissans. Il devint l'arbitre de leurs talens comme il l'avait été de leur fortune. Annibal fut jaloux de lui soumettre ses sublimes tableaux de la galerie des Farnèse, que l'Italie entière admire. Son premier plaisir, comme son premier devoir, fut de l'appeler à Rome, afin de pouvoir plus dignement les achever. Agostino peignit peu, pour le malheur de son école, s'occupant plus de la gravure que de la peinture. Ce fut au retour d'un voyage qu'il fit à Venise, que, séduit et entraîné par la magie du coloris de ses peintres, il apporta entre autres tableaux celui où il avait représenté un cheval, qui rappelait par sa beauté le tableau d'Apelle, (on sait que l'on y voyait une jument qui faisait hennir les chevaux auxquels elle était présentée.) Son dessin fut jugé supérieur à celui même d'Annibal son frère, ce qui remplit d'une nouvelle émulation ce dernier, et produisit, par l'effet d'une jalousie salutaire, la perfection de son style. Enfin ce grand peintre mourut, et versa en mourant des larmes abondantes, se repentant d'avoir souvent gravé des estampes excessivement lascives; mais il laissa dans Parme, pour expier ce témoi-

gnage d'immoralité, le beau tableau où l'amour céleste l'emporte sur l'amour terrestre et vénal, autant que la vertu l'emporte sur le vice.

Un des plus grands peintres de l'Italie, grâce au Corrége, devenu le premier de ses modèles, Annibal Carrache, s'immortalisa par sa Déposition de la croix, qui devint dans Parme un des plus beaux de son école; mais plus bel encore est le tableau de Saint Roch, qu'il peignit dans Reggio, et que depuis le Guido lui-même grava à l'eau-forte. Ce peintre ne fut pas moins habile à peindre le genre qu'on appelle des Caricatures, que celui de l'histoire, et brilla également par les deux côtés les plus opposés dans la peinture. Le Poussin déclare que, depuis Raphaël jusqu'à lui, cet art n'a pas eu de plus grand maître qu'Annibal; le Baglione, qu'il régénéra le coloris, lequel fut ensuite perdu par les maniéristes; et enfin Mengs ajoute que, s'il reste une place à côté de Raphaël, du Titien et du Corrége, c'est Annibal qui doit l'occuper.

Les Carrache moururent comme ils avaient vécu, c'est-à-dire en hommes qui, s'étant occupés exclusivement de leur art, léguaient à deux de leurs parens, peintres comme eux, des chefs-d'œuvre, des modèles, et point de fortune. Ils vécurent tous trois célibataires; et lorsqu'on leur demandait pourquoi ils avaient pris une pareille résolution, ils répondaient:

On ne doit en conscience avoir qu'une femme, et c'est la peinture qui est notre épouse. Comme ils vivaient ensemble, peut-être craignirent-ils que des femmes ne jetassent parmi eux, par des jalousies, des brandons de discorde. Quoique grands peintres, s'ils moururent sans avoir acquis des richesses, c'est qu'ils furent plus jaloux de briller dans leur art que par la fortune, ne s'occupant point de concilier l'un et l'autre, et de parvenir à un but où sont parvenus d'autres artistes, qui avaient plus d'adresse que de talent. Francesco et Antonio Carrache, le premier, frère d'Agostino, et le second, son fils, et élève d'Annibal, furent tous deux remarquables par leur caractère plus que par leurs talens, quoique le dernier donnât à cet égard plus d'espérances que l'autre. Francesco fut indigne de l'honorable fraternité de deux grands hommes; il poussa l'ingratitude envers ses frères jusqu'à la haine, osa persécuter et blesser même son cousin, le bienfaiteur de la famille, et mourut dans l'indigence et l'opprobre à vingt-sept ans. Mais Antonio, aussi reconnaissant envers ses parens que Francesco fut ingrat, recueillant dans Rome les derniers soupirs d'un grand homme, présida à ses funérailles; et, placé à la tête de tous ceux qui le pleuraient, conduisit, en mêlant ses larmes aux leurs, les restes d'An-

nibal au Panthéon, où ils furent solennellement inhumés à côté de ceux de Raphaël, dans une tombe digne de lui.

Après les Carrache, l'*Aloisi*, un de leurs élèves, s'immortalisa par un tableau de la Visitation. Le Mainardi, le Bonconti, le Tacconi, le Punico, le Croce et la Valozio, sont les élèves qu'on peut appeler *vulgaires* de ce triumvirat de grands peintres, c'est-à-dire ceux qui dans le grand nombre des disciples qu'ils firent, eurent le moins de talent (1). Quant à ceux qui suivent, il suffirait de les nommer pour juger du bonheur qu'eurent les Carrache d'avoir formé plusieurs hommes aussi grands qu'eux, bonheur qui n'est pas toujours le partage du génie; car, ainsi qu'on le sait, rien ne se transmet moins que ce feu sacré. Le *Dominiquin* (2) est le premier des peintres célèbres qu'on leur doit, lequel, selon Algarotti, fut supérieur à ses maîtres même, et, selon le Poussin, le premier peintre après Raphaël, jugement partagé par le Passeri, un des bons critiques en peinture qu'ait

---

(1) Ce sont tous des peintres du commencement du dix-septième siècle, et qu'on doit placer dans le rang secondaire.

(2) Né à Bologne. Ce peintre s'appelait Zampierri. Il mourut en 1641, à l'âge de soixante ans.

l'Italie. Comme plusieurs autres hommes de génie, et même comme un de ses maîtres, le Dominiquin, tardif dans ses conceptions, plus tardif encore dans l'art de les rendre, parce qu'il était profond et mettait un long temps à les méditer comme à les peindre, dut à cette lenteur même tout son génie et les progrès de son pinceau. Indulgent envers les autres, mais inflexible pour lui-même, c'est à cette rigueur de sa propre conduite qu'il dut en effet le dessin le plus expressif et le plus correct, le coloris le plus vrai et le plus pur de son école, et cette théorie universelle de son art qui a fait dire à Mengs qu'avec un peu plus d'élégance il eût été le premier de tous les peintres. C'est pour parvenir à de tels résultats, qu'il se déroba, jeune encore, à la société, pour se livrer tout entier à l'étude de son art et de la nature. S'il fréquenta les villes et les lieux d'assemblée, ce fut moins pour y figurer comme spectateur que comme observateur, ce fut pour y examiner avec une attention soutenue et scrupuleuse, comment s'expriment successivement sur la figure des hommes, à l'aspect des objets les mieux faits pour exciter leurs passions, la joie, la colère, la crainte, la douleur : saisissant alors ses crayons, il s'efforçait, comme l'a dit éloquemment le Bellori, de *delineare gli animi*, et de *colorire*

la vita. C'est par là en effet qu'il sait dans ses tableaux exciter les passions de ceux qui les contemplent, à l'exemple des plus grands orateurs et des plus grands poètes. A ce rare talent, il unit celui d'être aussi neuf, aussi grandiose dans les accessoires de ses compositions que Paul Veronèse dans les siennes. C'est au milieu des monumens de l'architecture pittoresque la plus imposante et la plus belle, qu'il introduisit les personnages les plus nobles et les plus beaux. Il donna à ceux que l'innocence et la vertu animent, les formes les plus douces et les plus touchantes; aux hommes, une force robuste et mâle; aux femmes, une grâce enchanteresse; à tous, la beauté et la dignité. Mais les traits dont il peignit les méchans sont ceux du vice même; et il ne sut pas moins exprimer l'horreur du crime que la sainte image de la vertu. C'est ainsi que son tableau de Saint André, placé devant celui de Saint Grégoire du Guido, et qu'on voit à Rome, offre un tel spectacle, et fait voir à quel point le Dominiquin mérite le nom de peintre moraliste. Rien de plus théâtral d'ailleurs que les tableaux de ce maître. Chacun des personnages qui y figure, dit judicieusement Lanzi, y représente son rôle de manière à ce qu'il est reconnu par les plus ignorans; et le peintre parle si bien aux yeux,

qu'il semble être entendu. On raconte à ce sujet qu'une vieille femme conduisant avec elle un enfant, lui fit voir les deux tableaux que nous venons de nommer; qu'elle expliqua facilement celui du Dominiquin, mais ne put parvenir à expliquer celui du Guido, tous les deux ne parlant pas également à son intelligence. Enfin les soins du Dominiquin pour être vrai dans l'expression étaient tels, qu'Annibal Carrache, son maître, le surprit un jour s'agitant avec violence, et s'efforçant de faire naître en lui des transports de fureur et de haine, afin de pouvoir mieux peindre un des êtres malfaisans qui devaient figurer dans un de ses tableaux, sur quoi Annibal lui dit : J'apprends de toi, Dominiquin, que pour bien peindre les passions, il faut, comme tout grand acteur, s'efforcer de les sentir. On sait que deux de ses tableaux, le Martyre de sainte Agnès et la Communion de saint Jérôme, sont, le premier, mis à côté de la Transfiguration de Raphaël, et le second, à côté des autres tableaux des plus grands maîtres. Plus harmonieux, plus moelleux dans ses peintures à fresque, ce peintre est toutefois ravissant dans celles à l'huile. Naples, Fano, Grotaferrata et Rome possèdent soit des unes soit des autres. Les quatre Évangélistes, et les quatre Vertus personnifiées, qu'on voit dans l'église de Saint-André et de Saint-Charles dans cette dernière ville,

sont à la fois des modèles et des chefs-d'œuvre, ainsi que divers autres de ses tableaux dont on admire, non seulement les compositions, mais encore le goût exquis des draperies.

Nous l'avons dit, et nous ne saurions trop le répéter, l'histoire privée de la vie des grands artistes n'est pas moins extraordinaire que leurs talens. Qui croirait qu'un peintre qui joignit l'expression de Raphaël à la grâce du Corrége, que rappellent si souvent ses pinceaux, verrait ses talens avilis à ce point, qu'au sein de l'Italie, dans un beau siècle, et pendant qu'ils étaient dans tout leur éclat, ses productions étaient non seulement mal appréciées, mais inconnues même, et que celui qui les avait créées fut condamné long-temps, privé d'ouvrage et de récompense, à traîner une vie toujours voisine de l'opprobre lorsqu'elle l'est de l'indigence! Ce fut alors que ce grand homme faillit, laissant le pinceau pour le ciseau, et la palette pour le marbre, embrasser la sculpture. On dit que la cause de telles injustices fut l'envie de ses rivaux, qui s'efforcèrent, sous divers prétextes plus ou moins plausibles, de transformer, à l'aide de la calomnie, ses vertus mêmes en vices.

La timidité donna quelquefois au Dominiquin l'apparence des torts qu'on lui reprochait et qu'il n'avait pas. Seul, retiré dans son atelier, il ne sut ni se défendre, ni détourner les coups que

lui portaient dans l'ombre ses adversaires. Ils l'accusaient entre autres d'être un plagiaire dans ses tableaux; mais pouvait-il être un plagiaire, celui qui peignit d'une manière si sublime dans Fano, ce David qu'aucun étranger qui foule le sol fortuné de l'Italie, ne peut se dispenser de voir et d'admirer; ce Saint François, dans Bologne, dont les larmes abondantes excitent à en répandre tous ceux qui le contemplent; ce Saint Roch, dans Gènes, qui, priant le ciel pour la cessation de la peste, est entouré de mourans et de cadavres, et parmi lesquels on remarque celui d'une femme, dont l'enfant expirant s'efforce, poussé par l'instinct de la nature vers la vie, de sucer, mais vainement, un sein qui en est privé, et d'y puiser un lait dont la source vient d'être pour jamais tarie!

Les Carrache ne surent faire que de grands tableaux et de grands peintres, également habiles dans l'art d'enseigner et de pratiquer celui de tous le plus difficile, et différens de ces maîtres qui ne se livrent à l'une de ces deux parties qu'au détriment de l'autre. Au Dominiquin, qu'on peut considérer comme le Virgile de la peinture, succéda l'*Albane* (1), qui en fut

---

(1) Francesco Albane naquit en 1578. *Voyez* Malvasia, son biographe.

l'Anacréon; car ce dernier courut à l'immortalité par de petits tableaux, comme le poète grec y parvint par de légères poésies; et l'un ne s'appliqua pas moins à peindre Vénus et les Amours, que l'autre à les chanter. Mais tandis que la fortune est la plus implacable des marâtres envers le Dominiquin, elle est la mère la plus tendre envers l'Albane; elle le comble de faveurs ainsi que la nature. La première lui donna de bonne heure cette heureuse aisance, véritable trésor des hommes de génie, parce que, exempts de besoins, ils peuvent se livrer tout entiers à leur art, et qu'ils jouissent d'une indépendance qui est le premier des biens pour leur âme fière et libre; la seconde, douze beaux enfans après son mariage avec l'une des femmes les plus belles de sa patrie, circonstance qui fit naturellement de l'Albane le peintre de Vénus et des Amours. Il en avait toujours le prototype sous les yeux; et sans avoir besoin de recourir à des tableaux ou à des statues, sa femme et ses enfans étaient ses modèles les plus constans et les meilleurs. Ajoutez à tous ces biens la maison de campagne la plus délicieusement située, environnée des vues les plus belles de l'Italie, des ombrages les plus touffus, d'eaux jaillissantes et limpides, et l'on verra si, aussi heureux que la plupart des peintres furent infortunés, l'Albane, vivant

au sein du bonheur domestique le plus parfait, ne devait pas être le peintre de la félicité, de la beauté, des grâces et de la nature. Il faut le dire, il sentit vivement le prix de tous ces avantages, et ne peignit pas moins bien ces beaux arbres à l'ombre desquels il respirait la fraîcheur dans les paisibles et douces soirées de l'été, que le beau ciel de sa patrie et les eaux qui en rafraîchissaient l'air pur et serein. C'est là qu'il peignit tour à tour Diane au bain, Galatée dans la grotte de Polyphème, Europe ravie par Jupiter transformé en taureau, et Danaé également séduite par le même dieu sous des traits invisibles, et enfin Vénus endormie, et les Amours jetant çà et là des fleurs autour d'elle, respectant son sommeil, et s'efforçant, en la couvrant de voiles légers, de garantir ses charmes d'aucune atteinte des rayons du soleil. Dans le tableau d'Europe, d'autres Amours s'efforcent également de voiler cette princesse exposée sur la mer à toutes les ardeurs de l'astre du jour, et conduisent, en volant autour d'elle, avec des guirlandes de fleurs, le monstre qui l'enlève, et qu'ils ne cessent d'exciter en l'aiguillonnant et le perçant de leurs flèches. C'est du même genre que sont à Rome les tableaux des galeries Colonna et Bolognetti, à Pesare ceux du palais Mosca, à Tu-

rin celui qui représente l'Atelier de Vulcain et ses Forges, où les Amours aiguisent leurs flèches, et suspendent dans les airs un cœur qui devient le but de leurs traits acérés. Mais bientôt, transformant ses crayons voluptueux en pinceaux chastes et purs, l'Albane peignit des sujets sacrés comme il en avait su peindre de profanes. A l'image enchanteresse, mais libre de Vénus, succéda l'image si douce et si pudique de la mère de Jésus; à son fils Cupidon, celle de l'enfant divin, qui doit un jour sauver les hommes; aux flèches, aux dards, aux instrumens légers de la troupe des Amours, les épines, les fouets, la croix, sombres et cruels instrumens de son supplice. Tels sont les tableaux qu'on voit dans les églises de Forli, de Bologne et de diverses autres villes de l'Italie, où l'Albane développa la rare diversité de ses talens. C'est là que, guidé, il est vrai, par des fresques d'Annibal Carrache, son maître, il ne se montra pas moins grandiose qu'il n'avait été charmant, délicat et brillant dans ses peintures à l'huile. En terminant l'historique des travaux de ce peintre célèbre, nous ajouterons un trait qui honore sa mémoire autant que ses talens : il fut l'ami du Dominiquin.

Le Mola, le Catalani, le Bonini, le Tori, le

Menzani, le Bibiena et le Pianoro, qui quelquefois s'éleva à la hauteur de son maître, sont les dignes élèves de l'Albane, parmi lesquels figurent encore, comme on sait, le Sacchi, le Cignani, qui, si leur maître ne se fût pas immortalisé par ses tableaux, l'eussent immortalisé par les leurs.

En retournant aux Carrache, retournons à l'un de leurs plus fameux disciples.

Ce disciple est *Guido Reni* (1), qu'il suffit de nommer pour rappeler tout ce que la peinture a de plus brillant, l'école Bolonaise de plus gracieux, et les Carrache de plus honorable pour leur mémoire, quoique Louis, le premier maître de ce peintre, se fût efforcé de lui opposer le Guercino, aussitôt qu'il s'aperçut qu'il pouvait, par ses talens, lui devenir redoutable à lui-même, et qu'Annibal, non moins jaloux que son frère, lui eût opposé dans Rome le Dominiquin, en reprochant à l'Albane de l'avoir conduit dans cette ville. Dès l'âge de vingt ans, le Guido annonça tout ce qu'il devait être, moins par l'habileté qu'il développait déjà dans son art que par l'amour qu'il témoignait pour lui, et cette ambition infatigable, avide, qui, dans les arts comme dans les sciences, est presque toujours un signe

(1) Né à Bologne, et mort en 1642, à soixante-sept ans.

certain du succès et du génie. Il imita tour à tour le Calvart, un de ses maîtres, les Carrache qui lui succédèrent, et Albert Durer, qui, quant à l'expression, est le Raphaël du Nord, et même le Cesi, dont le dessin élégant le séduit. S'apercevant ensuite que le style du Caravage avait beaucoup influé sur celui d'Annibal Carrache, il s'en créa un différent, dont la suavité devint l'essence, et par lequel il s'est immortalisé. Mais les modèles que le Guido s'efforça constamment de copier, sont les statues de la Vénus de Médicis et de Niobé, ainsi que les tableaux de Raphaël, du Corrége, du Parmegianino, et surtout de Paul Veronèse, duquel il apprit des beautés qui firent naître plus d'une fois les transports de l'envie chez les Carrache.

La beauté dans tout son éclat, surtout dans les têtes des jeunes personnes, voilà ce que s'efforça de peindre dans tous les temps le Guido; il donna à ses têtes, appelées par le Passeri *Volti di paradiso*, l'expression la plus noble et la plus belle. Et c'est ainsi qu'il peignit d'abord la Fortune du Capitole, l'Aurore du palais Rospigliosi, l'Hélène de celui de Spada, l'Hérodiade de celui de Corsini, et la Madeleine de celui de Barberini, regardés avec raison comme ses chefs-d'œuvre, et qui sont, selon l'heureuse expression de Lanzi, des prodiges en peinture.

Quelque sentiment qu'il ait à exprimer, rien n'altère les traits ineffables dont ses figures sont embellies. La tristesse, la douleur, l'épouvante même, n'en diminuent point la dignité, la beauté, la grandeur; et, comme dans la Niobé, on dirait que le malheur même en augmente la majesté et la noblesse. La variété d'expression est encore une autre beauté que le Guido attache à ses pinceaux; elle ne surprend pas moins que son coloris argenté et charmant. Après les têtes, les pieds et les mains sont ce qu'il sait le mieux peindre, et rien n'égale la perfection qu'il sait leur donner; les vieillards même conservent leur beauté sous sa touche divine, et l'on sait avec quel talent il sut peindre Sixte v. Après les admirables ouvrages que nous venons de nommer, viennent ceux qui signalent son plus grand style : tel est le Crucifiement de saint Pierre, le Miracle de la Manne, la Conception de la Vierge, et enfin ses tableaux des Innocents, de Saint Pierre et de Saint Paul. Viennent ensuite ceux de son style le plus brillant, parmi lesquels on admire surtout le Saint Michel, la Purification, Saint Giobbe, Saint Thomas, l'Apôtre et l'Assomption de la Vierge, placés dans Gênes devant le Saint Ignace de Rubens. Le Dominiquin, le Lanfranc, et surtout l'Albane, qui, malgré la douceur de son carac-

tère, son bonheur, sa fortune et ses succès, semble avoir été animé contre lui des poisons de l'envie, ne furent pas seulement les émules, mais les rivaux du Guido. Il fut utile à tous les trois. C'est à lui qu'ils dûrent cette douceur, ce moelleux de style imité de la suavité du sien. Le Guido eut l'âme aussi élevée que son talent; il fut le bienfaiteur de ses rivaux comme de ses élèves, dont le nombre s'éleva jusqu'à deux cents, les uns formés dans Bologne, les autres dans Rome, et parmi lesquels figurent singulièrement le Semenza (1) et le Gessi, dont l'un, reconnaissant envers son maître, s'efforça d'acquitter le prix de ses leçons par les preuves du plus sincère attachement, tandis que l'autre poussa l'ingratitude jusqu'à devenir un de ses antagonistes: exemple qui malheureusement n'est ni le premier ni le dernier qu'ont offert certains artistes. Les noms des autres disciples principaux de ce peintre, sont le De Maria; le Sirani et ses filles (2), dont le pinceau est digne de figurer parmi les

---

(1) Le Semenza, né à Bologne en 1580, mourut jeune, ainsi que le Gessi (Franc.), qui naquit en 1588, et mourut en 1649.

(2) Nous ignorons l'âge de Maria. Le père Sirani, né en 1610, mourut en 1670; sa fille Élisabeth mourut âgée seulement de vingt-six ans, déjà habile dans la peinture. L'âge des deux autres est ignoré.

meilleurs maîtres de son temps; le Canuti (1), excellent copiste des tableaux de son maître; le Sobleo (2), qui parvint à posséder en même temps sa manière et celle du Guercino; le Cagnacci (3), heureux imitateur de ce dernier et du meilleur style de son maître; et enfin, le Cantarini (4), qui, suivant d'abord les traces de plusieurs autres peintres célèbres, échangea leur manière contre celle de Guido aussitôt qu'il vit dans Fano ses tableaux de l'Annonciade et de Saint Pierre, tant il fut charmé de ses compositions, de son dessin et de son coloris enchanteur. C'est près du dernier de ces deux tableaux, qu'il osa bientôt, imitant leur rare beauté, placer celui du Miracle de l'apôtre, dans lequel il approche tellement du Guido, qu'on le prendrait pour le Guido lui-même, si ce n'est que son pinceau a quelque chose de plus énergique que le sien: peintre charmant, qui, s'il ne fût mort à trente-six ans, non sans suspicion d'un trépas violent, eût laissé à son école et à l'Italie plus d'un chef-d'œuvre, et que le Malvasia a honoré du titre du plus gracieux coloriste de son siècle et du

(1) Domenico, mourut en 1684, à soixante-quatre ans.

(2) Ou de Sublée. Il était Flamand.

(3) Guido, né en 1601, mort en 1681.

(4) Simone de Pesaro, né en 1612, mort en 1648.

plus parfait dessinateur. Quoique mort jeune, il laissa de nombreux élèves, tels que le Luffoli, le Velanzi, les deux Peruzzini, le Torre et divers autres, tous plus ou moins dignes de lui. (1)

L'école Bolonaise offre, comme on voit, une galerie continuelle de grands peintres. Il semble que, pareille à certains couchers du soleil, qui sont plus beaux que son lever par leur pompe et leur magnificence, la peinture en atteignant l'époque d'une perfection de laquelle elle n'a fait depuis que descendre, ait voulu, faisant un dernier effort, produire en même temps un grand nombre de chefs-d'œuvre et de grands maîtres. A ceux dont nous venons de parler, se joint G. F. Barbieri, surnommé le *Guercino* (2), lequel eut successivement pour maîtres, d'abord le Cremonini, ensuite Gennari Seniore (3), et, selon quelques uns, les Carrache eux-mêmes, ce qui est loin d'être prouvé; mais allant, jeune encore, à Venise et à Rome, il devint l'ami du

---

(1) Ces peintres sont du dix-septième siècle, comme les précédens.

(2) Giovanni Francesco, cav. Barbieri, né à Cento, petite ville des états Romains, en 1590, mort en 1666.

(3) Nous avons déjà parlé de Cremonini Seniore, du même pays que son élève, qui vivait en 1610, et eut plusieurs fils, peintres comme lui.

Caravage, dans la dernière de ces villes, prit le goût le plus vif pour son style sombre et énergique, qu'il tempéra bientôt par un mélange savant de lumière et d'ombre, de douceur et de force, de grâce et d'énergie, et parvint à s'en composer un d'où naquit bientôt toute sa célébrité. A la correction d'un dessin plus élégant et plus pur, il joignit le choix de têtes et de figures pleines de noblesse et de dignité, aux teintes épaisses et si peu ménagées du Caravage, un coloris plein de substance et de vérité; et enfin, de retour dans sa patrie, le Guercino, connaissant la réputation du Guido, et surtout la suavité inexprimable de son pinceau, en devint l'émule, et lorsque ce dernier descendit dans la tombe, il osa le remplacer dans Bologne. Il se créa dès ce moment une nouvelle manière, et peignit le tableau de la Circoncision, où les accessoires, soit en architecture pittoresque, soit en vêtemens, le disputent de beauté et de vérité avec les figures, tandis que celles-ci sont dignes des plus grands tableaux par leur expression. Les Noces de la Vierge, Sainte Palazia, l'Annonciade et l'Enfant prodigue, tableaux tous célèbres, placés, le premier dans Fano, le second dans Ancône, et les deux autres, l'un à Forli et l'autre à Turin, sont dignes de ses plus grands ouvrages; et bien que le pinceau du maître

auquel on les doit, soit parfois trop rapide, et son génie trop expéditif; bien que l'on compte de lui cent six grands tableaux d'autel et cent quarantè-cinq de galerie, il n'en est pas moins grand peintre pour être aussi abondant. Dans le nombre des ouvrages de la première manière du Guercino, est, entre autres, le Saint Guillaume; dans ceux de la seconde, où il déploya le plus brillant pinceau, et qui lui mérita le nom glorieux que lui ont donné certains connaisseurs de *magicien de la peinture italienne*, sont ceux de Sainte Pétronille, du Christ ressuscité, la Sainte Hélène, placée dans l'église des Mendians à Venise, et surtout son Aurore de la villa Lodovisi, qui, si elle n'atteint pas pour la grâce de la composition celle du Guido, n'en est pas moins un des plus beaux tableaux de l'Italie. Enfin les fresques du dôme de la cathédrale de Parme, où son pinceau rivalise de fierté avec celui de Pordenone, terminent glorieusement les ouvrages de ce peintre.

Les élèves du Guercino sont dans Cento et dans Bologne, le Coralli, le Mondini, les deux Gennari, fils de l'un de ses premiers maîtres, le Gionima, et plusieurs autres, parmi lesquels se distingue le Pronti (1), qui, conduit enfant

---

(1) Tous ces peintres s'avancent dans le dix-septième

par ses parens à la foire de Sinigaglia, vit des tableaux en vente, se mit à les regarder attentivement, et ne pouvant en détourner les yeux, voua dès ce moment toutes ses facultés à la peinture, dans laquelle il fit des progrès dignes de son maître.

Le *Lanfranc* (1) succéda à tous ces peintres. Reçu jeune dans la maison des comtes Scotti à Plaisance, il fut surpris dessinant avec du charbon des figures sur les murs de leur palais, occupation qui trahit l'amour invincible et précoce qu'il avait pour la peinture. D'abord écolier, dans Parme, d'Agostino Carrache, à qui il fut confié, il le fut encore successivement à Lodovico et à Annibal, ses frères, dans Rome. Jamais homme n'eut un nom plus prophétique de son talent que ce peintre. Son pinceau, dit le Bellori (par un jeu de mots puéril, mais vrai), fut aussi franc que celui qui lui fut donné. Ses compositions tiennent du Corrége, son style de celui des Carrache; il est grand

---

siècle; le dernier naquit dans la Cattolica, petite ville des états Romains, en 1626, et mourut dans Ravenne en 1708, comme on voit fort âgé. Il fut d'abord moine et ensuite peintre.

(1) Né à Parme, mort à l'âge de soixante-six ans, en 1647. Il fut fait chevalier, et mérita d'être anobli par la société puisqu'il l'était par ses talens.

dans les mouvemens de ses personnages, dans leurs attitudes, dans leurs figures, plein de noblesse dans l'art de les vêtir. Ses draperies sont d'une manière large, parfaitement analogue à l'ensemble de ses tableaux; il plaît sans prétendre au fini, et charme quoiqu'il soit loin de la perfection; il devient le modèle du goût moderne. Original dans ses inventions, il est harmonieux dans son coloris. Enfin ce peintre sut encore parvenir à la célébrité lorsque, par les progrès immenses qu'avait faits son art, il semblait que tous les chemins lui fussent fermés.

C'est dans ce style que le Lanfranc peignit plusieurs tableaux dans le palais Farnèse. Dans l'église de Saint-Calliste, et surtout son fameux Polyphème à Rome, ainsi que son Saint André et son Christ mourant à Foligno, où l'on voit le Père éternel, peint d'une touche aussi fière que celle de Michel-Ange, aussi spirituelle que celle du Tintoret. Une foule d'autres tableaux, dont il remplit les temples et les palais de l'Italie, prouve qu'il n'était pas moins fécond qu'expéditif et laborieux que savant. Il varia admirablement ses fresques dans les coupoles des chapelles et les voûtes des églises; et tout en suivant les traces brillantes du Corrége et des plus grands maîtres ses prédécesseurs ou ses contemporains, il sut, quoiqu'il ne fît qu'imiter, paraître créateur. Son

tableau de Saint Roch et celui de Saint Conrad, qu'on voit à Parme, sont ses meilleurs ouvrages. A la hardiesse du faire, ils unissent le fini de la perfection, qui n'est pas la qualité dominante de cet artiste. Nous aurons encore occasion de parler de lui en traitant de l'école de Naples, car il brilla aussi dans cette ville. C'est lui qui, par l'art avec lequel il peignit la perspective et l'architecture, apprit aux peintres les plus habiles à représenter à l'œil les plus vastes distances, et les lointains les plus surprenans par leur étendue. Ce peintre fit peu d'élèves. Le Mengacci (1) le fut seul, et fut encore son auxiliaire dans sa fresque de la coupole de l'église de Saint-André. Il se fit, par ses talens, la réputation d'un disciple digne d'un tel maître. Le Badalocchi (2), quoique d'abord imitateur de la manière d'Annibal avec lequel il vécut long-temps dans Rome, devint depuis le compagnon assidu et l'émule de Lanfranc, sur le style duquel il modela le sien. Ce peintre excella tellement dans le dessin, qu'il est placé par Annibal, non seulement au-dessus de tous ses élèves, mais de lui-même, dans cette partie élémen-

(1) Giovanni Francesco, de Pesaro. Son âge est ignoré.

(2) Ce peintre était dans son adolescence en 1609; il était de Parme, et s'appelait aussi Rosa Sisto.

taire de la peinture. C'est lui qui travailla conjointement avec le Lanfranc, aux gravures qui ont pour objet de reproduire les peintures de Raphaël dans les loges du Vatican, ainsi que celles du Corrége dans le dôme de la cathédrale de Parme; ouvrage qui, justement dédié, au nom de la reconnaissance et de l'amitié, à Annibal Carrache, reste malheureusement imparfait. La Galatée du Badalocchi est son plus bel ouvrage; il est digne d'un plus grand maître. Cependant, faible dans son invention, ce peintre, lorsqu'il était mis en rivalité, perdait à avoir des concurrens.

Nous retournerons aux élèves que les Carrache eurent encore, soit dans Rome, soit dans Bologne, ainsi qu'aux imitateurs de leur admirable style. Le Tiarini est à leur tête; et quoique nous parlions ailleurs de ce peintre supérieur (1), c'est encore avec plaisir que nous rendrons hommage à ses talens. Élève d'abord du Fontana, il le fut ensuite du Cesi et du Passignano à Florence. Il retourna dans Bologne, rempli du style de ce dernier, et vint dans l'atelier de Louis Carrache, son bienfaiteur, imiter le sien. Les essais qu'il fit de celui du peintre Florentin n'ayant point été heureux dans un tableau

(1) En traitant de l'école Lombarde.

qu'il peignit pour l'église de Saint-Pétrone, c'est alors qu'il se réforma, qu'il toucha à la perfection dans plusieurs des parties importantes de la peinture. Mélancolique et sérieux de caractère, il le devint de génie; ses compositions sont graves comme lui. Les figures de ses tableaux, leurs mouvemens, leurs attitudes, leurs draperies faites avec peu de plis, sont également d'un style austère. Son coloris a peu de vivacité, encore moins de gaîté; mais il est toutefois harmonieux et d'un effet grandiose. Rien ne surpasse le pathétique avec lequel il peignit ses Madeleines, ses Madones addolorées. Ces personnages semblent demander des larmes à ceux qui les contemplent; et, présenté au duc de Mantoue, un de ses tableaux en arracha aussitôt des yeux de ce prince. Le tableau le plus célèbre du Tiarini, est celui où il représenta Saint Dominique, à la voix duquel renaît un trépassé. Le grand nombre des personnages dans cet ouvrage, la variété de leurs têtes, de leur expression, de leurs poses et de leurs costumes, tous d'un choix et d'un goût exquis, étonnèrent tellement l'aîné des Carrache lorsqu'il vit ce tableau pour la première fois, qu'il déclara ne pouvoir comparer aucun maître de son école à son auteur. Plus parfait dans le coloris, et dégagé de toutes formes vulgaires dans

son dessin, cet artiste peignit mieux encore son tableau de Saint Pierre, qui, confus, plein de componction et de repentir, placé dans un coin du prétoire où l'on juge son Maître et son Dieu, voit avec toutes les angoisses du remords une aussi tragique scène. Après les Carrache, le Tiarini est, dit Lanzi, le peintre le plus parfait de leur école pour l'expression des affections de l'âme, dont il sait animer toutes ses figures; pour la force et la durée du coloris, et pour la perspective. Le *Spada* (1), lui seul, le dispute de réputation et de génie avec lui. Né dans la classe la plus indigente de la société, et employé dans l'atelier des Carrache, pour broyer les couleurs, il s'éleva bientôt de ce simple état à celui de leur disciple et de leur émule. Il imita leur style, celui du Baglione, ensuite celui du Dentone, célèbre dans cette partie de son art qu'on appelle la *quadrature*. Il se fit un style plus énergique, d'après le reproche que lui fit le Guido de manquer de force; et ce fut à son retour de plus d'un voyage, qu'il reparut riche de sa nouvelle manière. Il l'emporta sur le Tiarini dans le tableau d'un Saint qui brûle des livres proscrits. Le Sacchi fut ravi de son Saint Benoît opérant un miracle, et dessina souvent ce tableau; il peignit en

(1) Lionello, mort en 1622, à quarante-six ans.

même temps à l'huile et à fresque dans Reggio, et se surpassa lui-même ; enfin Modène et Parme s'embellirent de plusieurs de ses tableaux. Le Desani fut son digne élève; le Garbieri (1), son heureux imitateur, qui ensuite joignit à la fierté du pinceau du Caravagio le charme de celui des Carrache, et s'immortalisa par les tableaux où il peignit dans toute son horreur la peste de Milan, dont saint Charles Borromée visite, soulage et sauve même plusieurs des victimes ; Saint Paul, qui ranime un jeune trépassé du fond de son tombeau, et enfin le Martyre de sainte Félicité et de ses sept enfans, supérieur encore au précédent par la vigueur du pinceau. Nul peintre n'a poussé plus loin l'horreur profonde qu'inspire le spectacle le plus tragique. Le degré d'expression et de vérité qui caractérise ce tableau est digne des plus grands maîtres. Comme celui du Spada, le génie du Garbieri était austère, et penchait vers une sombre fierté; mais fécond en idées mélancoliques dans ses compositions, il n'était point sombre de caractère comme son rival. La fortune que lui apporta une dot opulente de son épouse, le ravit, avant la fin de sa carrière, à la peinture. Il s'efforça, sans doute pour réparer

(1) Le premier naquit en 1595, et mourut en 1647 ; le second mourut à soixante-quinze ans, en 1654.

ce tort, de transmettre ses talens à Charles (1), son fils, qui promettait en effet d'être digne de son père, mais qui, comme lui, fut bientôt ravi à son art.

Le *Cavedone* (2) suit tous ces peintres. Conduit dans le véritable chemin de la peinture par les Carrache, souvent il les égala s'il ne les surpassa même; mais laissant loin de lui les plus grandes difficultés de l'art, il n'aplanit que les plus faciles, ne peignit que des choses douces, des sujets tranquilles, des affections tendres, au lieu de passions fortes et profondes. Doué de la conception la plus vive et du pinceau le plus rapide, il étonna et séduisit le Guido lui-même dans Rome par ces dons aussi heureux que surprenans de la nature; et ce grand homme ne le prit pas seulement pour auxiliaire, mais fut quelquefois son disciple. Le coloris de l'école de Venise lui devint facile; il le tenait de ses maîtres, et surpassa leurs vœux et son espoir. Lorsqu'on demanda dans Bologne à l'Albane, si cette ville possédait des tableaux du Titien. « Non, répondit-il, mais elle en a du Cavedone. » On dit même que l'Épiphanie

(1) L'âge de ce peintre est ignoré.

(2) Nous avons déjà eu occasion de parler de ce peintre supérieur.

de ce dernier est supérieure à plus d'un tableau du prince de la peinture vénitienne. Celui de Saint Alo est admirable, celui de Saint Étienne ne l'est pas moins. On reconnaît la manière de ce peintre à la beauté, à la perfection avec laquelle il traita les cheveux, et surtout la barbe des personnages de ses peintures; aux teintes gracieuses de son coloris, aux plis rectilignes de ses draperies. La douceur du style et des compositions du Cavedone prenait sa source dans son âme; sa sensibilité était si profonde, que lorsqu'il perdit un fils, à la fois son espérance et celle de la peinture, frappé de cette mort aussi précoce que malheureuse, il éprouva une sorte de cécité mentale; son corps seul survécut à ce fils adoré, tandis que son esprit le suivit dans la tombe. Depuis cette fatale époque, il n'eut pour compagne assidue que l'indigence, au lieu de son enfant; et c'est ainsi qu'après la jeunesse et la maturité la plus glorieuse, la stupidité et la douleur le conduisirent, chargé d'années, aux lieux où reposait son fils.

Le Massari (1), doué du pinceau riant de Passerotti, son maître, quelquefois de la grâce charmante de l'Albane, et qui approche en même temps de Louis et d'Annibal Carrache, peignit

(1) Lucio, né à Bologne en 1569, mort en 1633.

successivement dans le style des deux premiers de ces peintres, des anges, des vierges et des saints; et dans le second, le Massacre des Innocens, et un tableau justement célèbre du Christ.

Le Brunetti (1), digne élève du Guido, se distingua par un pinceau non moins délicat que le sien. Le Randa (2) se signala par une Sainte Cécile qu'on cite encore après celle de Raphaël. Le Facini (3), entraîné dans la carrière des peintres par Annibal, y acquit, dans un âge adulte, des talens qui poussèrent, par la jalousie, au repentir celui qui lui avait donné des conseils. Le Brizio (4), sorti de l'atelier d'un cordonnier, entra dans ceux de Passerotti pour y apprendre le dessin, et d'Augustin Carrache pour y apprendre la gravure. Il s'approcha bientôt, par ses talens, des grands maîtres que formèrent ces peintres; il atteignit le Guido dans la perspective, le Fiarini dans les paysages, Louis Carrache dans les figures, et dans l'expression quelquefois le Dominiquin. Le Couronnement de Notre-Dame, et un autre tableau dans lequel il ne montre pas moins de facilité que d'élévation de style, sont les

(1) Sebastiano, mort en 1649.

(2) Fleurit de 1614 à 1644. Il s'appelait Antonio.

(3) Bartolomeo de Ferrare, meurt en 1602.

(4) Nous avons déjà parlé de lui.

ouvrages dans lesquels il déploya le plus le génie d'un grand peintre. Ses fils furent ses dignes disciples ; et de même qu'il s'approcha des grands peintres, ils surent s'approcher de leur père. Le Masteletta (1), imitateur de Parmegianino, mais soupçonné d'avoir été de la secte des maniéristes, plut cependant par les ombres originales et fortes de son coloris, au plus grand des Carrache. Son tableau du Miracle de la Manne lui mérita cet honneur. Le Cavazzone, l'Ansalone, le Bonelli et une foule d'autres (2), furent plus ou moins dignes des Carrache, leurs maîtres, dont l'Académie se ferma lorsqu'ils descendirent dans la tombe, jusqu'à ce que le Cignani la rouvrit et la régénéra. D'autres peintres de Ravenne, de Faënza, d'Imola, parmi lesquels se distinguent l'Ingoli, le Misciroli et le Diamantini, honorèrent leur siècle et leur école, qui est encore celle de Bologne. Le Viola, le Grimaldi, et surtout le Lotto, ainsi que le Paderma et le Dalsole, se distinguèrent en même temps dans les paysages comme dans les tableaux d'histoire ; le Gobbo, le Mezzadri, le Citadini et divers autres, dans les animaux, les fleurs et les fruits,

(1) Andreo Donducci de Bologne, né en 1576, meurt en 1655.

(2) Peintres du milieu du dix-septième siècle.

le Negri dans les portraits ; et le Dentone, dans la perspective, où de même il s'immortalisa (1). Simple ouvrier dans une fabrique, c'est de ce rang obscur qu'il s'éleva à celui des premiers maîtres dans l'architecture pittoresque. Il donna un nouvel éclat aux plus beaux palais, aux plus beaux temples, aux plus beaux théâtres de l'Italie ; fit admirablement ressortir, par la force de son clair-obscur, les plus vastes perspectives et la plus noble architecture. Le public monta sur les échafauds où il peignait ses brillantes et magiques images, pour s'assurer si les colonnades, les pilastres, les dômes qu'il représentait, n'étaient pas réels, tant l'illusion que son pinceau faisait naître était complète. Le Mitelli, ainsi que le Colonna, furent ses rivaux. Une foule d'autres peintres ses émules, tous *quadraturisti* comme lui, et parmi lesquels le Capugnano, le Santi et l'Alboresi se distinguèrent le plus. Ils terminent tous, avec les précédens, la plus mémorable époque de l'école Bolonaise de peinture.

---

(1) Girolomo Curti de Bologne, mort en 1631 ou 1632. On voit que tous les peintres qui le précèdent dans cette nomenclature sont du même temps que lui.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES PEINTRES

CITÉS DANS CE VOLUME.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

J.

L.

M.

N.

O.

S.

T.

U.

V.

FIN DE LA TABLE DES PEINTRES.

TABLE DES CHAPITRES

CONTENUS

DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE.

ERRATA DU TOME PREMIER.

Page 105, *au lieu de* Gaddo Gaddi, *lisez* Guido Gaddi.
139, *au lieu de* Buffamaluo, *lisez* Buffalmacco.
140, *au lieu de* Murolino, *lisez* Mazolino da Panicale.
143, *au lieu de* Rocelli, *lisez* Roselli.
162, *au lieu de* Guirlandajo, *lisez* Ghirlandajo.
163, *au lieu de* Barducci, *lisez* Balducci.
ibid. *au lieu de* Les deux Sacchi, *lisez* Les deux Zucchi.
ibid. *au lieu de* Currudo, *lisez* Currado.
ibid. *au lieu de* Daldi, *lisez* Daddi.
ibid. *au lieu de* Cortonecchi, *lisez* Cortoneschi.
ibid. *au lieu de* Pussignano, *lisez* Passignano.
169, *au lieu de* Aschiano, *lisez* Asciano.
170, *au lieu de* Bruchianino, *lisez* Brescianino.
173, *au lieu de* Beccafomi, *lisez* Beccafumi.
183, *au lieu de* Ginga, *lisez* Genga.
217, *au lieu de* Laoretti, *lisez* Lauretti.
218, *au lieu de* Bartiani, *lisez* Bastiani.
221, *au lieu de* Sigoli, *lisez* Cigoli.
ibid. *au lieu de* Baglimo, *lisez* Baglione.
225, *au lieu de* Urbini Bellini, *lisez* Urbini Giovanni.
229, *au lieu de* Rinzi, *lisez* Renzi.
233, *au lieu de* Selio, *lisez* Celio.
234, *au lieu de* Cigola, *lisez* Cigoli.
236, *au lieu de* Rainalli, *lisez* Rainaldi.
240, *au lieu de* Baure, *lisez* Baur.
243, *au lieu de* Gazzi, *lisez* Garzi.
250, *au lieu de* Caldara, *lisez* Caldana.
ibid. *au lieu de* Murini, *lisez* Marini.
ibid. *au lieu de* Margatta, *lisez* Magatta.
256, *au lieu de* Berzelli, *lisez* Verzelli.
268, *au lieu de* Bertuzio, *lisez* Bertusio.
280, *au lieu de* Valozio, *lisez* Valesio.
307, *au lieu de* Paderma, *lisez* Paderna.
ibid. *au lieu de* Miscironi, *lisez* Miscioreli.





